

د. أحمد درويش

في نفث الشعر

الكلمة المجهولة



دار الشروق

في نفث الشعر
الكلمة المجهرة

الطبعة الأولى
١٤١٧ هـ - ١٩٩٦ م

جميع حقوق الطبع محفوظة

دار الشروق

أسسها محمد المعتز عام ١٩٦٨

القاهرة : ٨ شارع سيويه للصري - رابعة العدوية - مدينة نصر
ص.ب : ٣٣ البانوراما - تلفون : ٤٠٢٣٣٩٩ - فاكس : ٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)
بيروت : ص.ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٢١٣
فاكس : ٨١٧٧٦٥ (٠١)

د. أحمد درویش

في نفث الشعر
الكلمة المجهرة

دار الشروق

إهداء

إلى ابنتي وابني

رشا وهشام وغادة

وقد سلكوا طريق « الدراسات العلمية » وأحبوه

هل ترانا نسير في طريقين مختلفين

أم في طريق واحد ذي شعبتين ؟ !

المقدمة

«الكلمة والمجهر»

« الكلمة والمجهر » عنوان يحاول أن يعبر عن الروح العامة التي تطمح هذه الدراسات في أن تنضم إليها ، وهى روح الاستفادة من موضوعية الدراسات العلمية في الاقتراب من النصوص الأدبية ، دون التخلي عن قدر ضرورى من الذاتية ، لا تستطيع الدراسات الإنسانية ، والأدبية خاصة ، الاستغناء عنه ، وهى تكتسب مذاقها المتميز ، وتؤثر به في وجدان متلقيها . وليست هذه النزعة بالجديدة في دراسات النقد الأدبى ، في أدبنا أو في الآداب الأخرى ، وهناك محاولات عالمية شهيرة في هذا الاتجاه في القرن التاسع عشر تمت الإشارة إليها في بعض فصول هذه الدراسة ، ومحاولات عربية رسخت أقدام بعضها منذ أكثر من نصف قرن ، ومازال البعض الآخر ، يجرب أدواته ويختبر أسلحته .

إن « الكلمة » في مثل هذه الروح النقدية ينظر إليها من خلال « المجهر » لا كتناه أسرارها والوقوف على جانب من خصائصها الدقيقة ، ومحاولة تبيين خيوط شبكة العلاقات بها ، والتعرف على بعض قوانينها تعرفا يمكن أن يساعد على إضاءة النص موضوع الدراسة ، بل ويمكن من خلال انضمام محاولات أخرى إليه ، أن يطمح إلى إضاءة ملامح جنس أدبى ، أو التعرف على جوانب من أسرار تطوراته الماضية والآنية ، بل واستشراف بعض خطواته المستقبلية المحتملة .

ومعنى ذلك كله أن يتقدم الناقد صوب العمل الأدبى ، وهو على استعداد لأن يبذل جهدا موازيا ، لا جهدا تابعا ، فليس هناك استسلام منذ البدء ومطالبة بالشرح والتأويل والتعليل لنص أدبى فرغ الأديب من « ولادته » وأصبح على الناقد أن يقوم بدور « القابلة » ويحرر شهادة الميلاد ، وليس هناك بالطبع ما يقابل ذلك من تعسف في مواجهة النص ، ويبحث عن المزالق والأخطاء ، أو محاولة إعادة تشكيل نص يصعب أن يكتب مرتين ، من خلال قلمين مختلفين ، وإنما هناك هدف من وراء التأمل في النص ، أحسن القدماء التعبير عنه حين سمو الناقد « صيرفيا » وجعلوا من مهمته اختبار جوهر المعادن النفيسة الذى قد يتشابه ألوان الجيد والرديء منها ، وقد يختلط رنين الصحيح بالزائف على من لا خبرة له ، لكن الصيرفى العارف بنسب التراكيب الصحيحة للمعدن النفيس ، والمدرّب من خلال

ممارسة طويلة ، يستطيع وحده أن يقيس درجات الجودة في العملات الرائجة ، وقد لا تكون من مهمة الصيرفي حبس الدرهم الزائف لإعادة صياغته ، كما لا يعيد الناقد تشكيل النص ليصبح مقبولا ، ولكن مهمة كليهما تحديد « القيمة » وتوضيح العناصر أمام المتلقى .

إن صاحب « المجهر » أيضاً يرى العناصر الدقيقة ، ويستطيع أن يحدد على أساس منها مدى صلاحية البناء الداخلى ، ومع أن أداة « المجهر » قد تكون متاحة في كثير من المعامل والمختبرات ، فإنه ليس بقدرة كل ناظر من خلالها أن يكتشف العناصر ، وأن يؤول ما اكتشف ، وأن يخرج بنتائج مما رأى وكما أن حسن استخدام « المجهر » استخداما علميا ، يقتضى الإلمام بقدر لا بد منه من معارف مختلفة ، ويقتضى دربة ومرانا على الاستخدام ، فإن الناقد الذى يتناول الكلمة يحتاج أيضاً إلى زاد ضرورى في مجال المعرفة الخاصة بمجال الكلمة والتمرس على التعامل معها .

وإذا كانت عناصر المادة المطروحة يمكن أن توصف على مستويات متعددة بعضها لايتجاوز السطح ، وبعضها الآخر ينفذ إلى العمق ، فإن وصف « الكلمة » أيضاً ، يمكن أن يأخذ المستويات ذاتها ؛ إن مجموعة من أنابيب الاختبار تملأ صالة معمل للتحاليل ، يمكن أن توصف من قبل حارس المعمل بأنها « عشرون أنبوبة ، خمس منها كبيرة تملؤها سوائل حمراء ، وبقية الأنابيب صغيرة ، وبها سوائل زرقاء وصفراء » ويمكن أن يضيف إلى ذلك السعة ، ونوع الزجاج وشكل القاعدة والغطاء . . . إلخ لكنه في كل ذلك ، يقدم مستوى من الوصف ، يختلف عما يقدمه الكيميائى الذى ينظر في الأنابيب ذاتها فيتحدث عن العناصر واتحادها ودرجاتها وإمكانات التغير مع إضافة عناصر أخرى والمخاطر الكامنة أو الفوائد المحتملة وراء كل احتمال ، وهذا القدر من المعرفة ، يحتاج الناظر « في الكلمة » قراءة وتحليلا ، إلى قدر مواز له في مجال معرفته الموضوعية . على أن النزعة التى تحاول الاستفادة من روح العلم إذا كانت ، تتطلب التسليح بكثير من الأدوات العلمية في مواجهة النص ، فإن الإسراف في الاستعانة بهذه الأدوات ، يشكل في بعض الأحيان خطرا على الروح « الأدبية » لدراسة النص ، وقد تكون بعض التطبيقات الأسلوبية المسرفة ، أوضح نموذج على ذلك ، حيث يتم الاستقصاء الشكلى ويصاغ في شكل الجداول والرسوم البيانية وتغيب نزعة الربط مع الروح الأدبية للنص وتغيب أيضاً النزعة الذاتية ، وهى ضرورية في تأويل معطيات المعرفة المجردة .

ولقد يتمثل هذا القدر الذاتى من بعض جوانبه فيما كان يسميه الناقد جونكور « أنف كلب الصيد » الذى لا بد للناقد الحق أن يتمتع به والذى كان بعض خصوم مؤرخ الأدب الكبير هيبوليت تين يتهمونه بالحرمان منه عندما يقول أحدهم « اسمح لى ياسيدى أن أقارن

هيوليت تين بكلب من كلاب الصيد ، كان عندي ، كان يعدو ، ويتوقف ويمسك ويفعل كل ما يطلب من كلب الصيد بطريقة رائعة . فقط لم يكن له أنف ، ووجدتني مضطرا لأن أبيعته .

والناقد الأدبي الذي يتقدم إلى النص دون « أنف » قد يصدر عليه قارئه حكما قريبا مما أشار إليه « جونكور » ، وقد تصبح كثرة الأسلحة العلمية التي يتدرع بها ثقلا عليه ، بدلا من أن تكون عوناً له ، وقد يتحول إلى خادم لها عوضاً من تسخيرها لإضاءة النص وإرتياد آفاقه .

ومن ثم فإن قدرا كبيرا من التوازن ينبغي أن يتم في نفس الناقد وهو يواجه العمل الأدبي ، حتى يكون جهده موازيا ، وليس جهدا تابعا ، أو جهدا ضائعا .

هل يمكن لهذه المحاولة في قراءة جوانب من الشعر العربي القديم والحديث ، بهذه الروح ، أن تقدم إسهاما متواضعا في مجال محاولة فهم هذا الجنس الأدبي العريق ؟
ذلك ما يمكن أن تجيب عنه قراءة الصفحات التالية وعلى الله قصد السبيل ، ،

د. محمد درويش

«المهندسين» في ٢٦ سبتمبر ١٩٩٣

الفصل الأول درجات امتزاج العناصر الأولى في غزل العقاد

تحتاج النظرية النقدية الحديثة، وملامح الأجناس الأدبية في إطارها، إلى مراجعة بين الحين والحين، في محاولة للوقوف على سمات التطور الذي لحق بمسيرة الأدب العربي خلال القرن الذي نستشرف الآن نهايته، والذي يعد دون شك من أغنى القرون في مسيرة هذا الأدب حيث صبت خلاله مياه كثيرة في القنوات، وهبت نسائم مختلفة من أنحاء متفرقة، وألقيت أضواء كثيرة على الماضي ساعدت على اكتشاف جوانب منه، وتشبث فريق بها، وتردد آخرون إزاءها، على حين تركزت أنظار أخرى على لحظات مغايرة في الزمن الآن أو القادم، وخلع كل ذلك آثاره على النتاج الأدبي نظيرا وإبداعا.

ولاشك أن نظرية الشعر التي كانت من أكثر النظريات التي حظيت بجانب كبير من نشاط النقد والإبداع معا - على الأقل في النصف الأول من هذا القرن - ماتزال تشهد مزيدا من هذا النشاط، وتشهد في إطاره قفزات من التطور تبدو الصلة فيها أحيانا واضحة بين بعض حلقاتها، وتغمض هذه الصلة أو تختفى في حلقات أخرى، بما يعود أثره على ملامح النظرية التي يسعى كل أدب - حتى نام إلى صياغتها من خلال مبدعيه وناقديه وقارئيها معا.

وربما كانت العودة إلى مناقشة جوانب من إبداع الرواد واحدة من الوسائل التي تعين على الوصول إلى الهدف الذي أشرنا إليه من خلال محاولة الفهم والاكتشاف، ومراجعة مقولات استقرت في الأذهان وكادت أن تصبح من كلاسيكيات النظرية الأدبية عند قراء الأدب العربي الحديث، مع أنها في حاجة إلى المزيد من التأمل والمناقشة.

ولعل إنتاج الشاعر الكبير عباس محمود العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) يقدم عناصر مفيدة في هذا الإطار، لأنه إنتاج غني على مستوى الكم والكيف وهو كذلك إنتاج مشفوع بتصور نقدي - يكاد يصل إلى حد النظرية في مجال الشعر خاصة - طرحه صاحبه في مجال الكتابة النثرية، مناقشة لأعمال إبداعية أخرى، أو تأصيلا لأفكار نظرية، ومن ثم فهذا الإنتاج في ذاته صالح لأن يكون مجالا لدراسات مقارنة بين التصور النظري والإبداع التطبيقي، ثم إنه إنتاج كان وما يزال مثيرا للنقاش سواء في حياة صاحبه التي اتسمت

بالحركة الفكرية المتصلة والحادة أحيانا، وانتعاش الآراء المتقابلة في مناخ اعتبر موجة مد واعدة في تاريخ الفكر العربى المعاصر، أو بعد مماته حيث يتجدد النقاش حول القيمة الحقيقية لآثار الرواد .

غير أنه ربما يلاحظ بالنسبة للمناقشات التى دارت حول شعر العقاد خاصة، أنها مناقشات لم تخل في كثير من الأحيان من آثار الانتصار له أو عليه ، وما يتبع ذلك عادة من رجحان كفة « الحكم » على كفة « التحليل » وهما خطوتان في النقد الأدبى يميل الاتجاه الحديث إلى ترتيب الأولويات بينهما بحيث يأتى التحليل أولا ويتبعه الحكم ، إذا جاء ، في صوت يشف أكثر مما يصرح .

ولعل من آثار ذلك أن عد شعر العقاد عند بعض النقاد شعرا يمثل قمة التجديد، ويمكن أن يحمل وحده عبء نصف التجديد الذى تم في الثلث الأول من هذا القرن^(١) على حين يرى آخرون أن معظم شعر العقاد « من الأجدى على الناس ألا يعنوا أنفسهم في فهمه مكتفين بقراءة ما اضطر الشاعر نفسه أن يقدمه بين يديه من نثر »^(٢) ويرى غيرهم أنه رغم محاربه لمدرسة شوقى ظل يدور في إطارها في النهاية^(٣) .

بل إنه ربما تتباين الآراء حول قصيدة واحدة للعقاد مثل قصيدة « ترجمة شيطان » فتضعها بعض الآراء النقدية في صدارة الإنتاج الشعري العربى في أوائل القرن^(٤) على حين يرى آخرون أنها ليست سوى تجديف صيغ في لغة جافة غامضة^(٥) .

ونحن لانريد أن نقلل من قيمة هذه الآراء ، فقد جاءت في سياق دراسات أخصبت النظرية الشعرية في النقد العربى الحديث ، ولكننا نريد أن نقف أمام قطاع واحد من قطاعات الإنتاج الشعري عند العقاد ، وهو « شعر الغزل » بحسبانه واحدا من التجارب الشعرية المتميزة عند العقاد ، ونعيد قراءة الملامح العامة في إطار يتوخى التحليل ولا يتعجل الحكم .

كانت تجربة العقاد الشعرية في مجملها حرة بأن تثير كثيرا من التساؤلات لأنها بدت

(١) أحمد . ع حجازى . أسئلة الشعر، مقال بجريدة الأهرام : ١٢ / ٧ / ١٩٨٨ م .

(٢) د . محمد مندور . الشعر المصرى بعد شوقى ، الحلقة الأولى ، ص ٧٦ .

(٣) د . حمدي السكوت . أعلام الأدب المعاصر في مصر ، سلسلة بيوجرافية نقدية ببلوجرافية - عباس محمود العقاد - المجلد الأول ص ٧٩ مركز الكتاب المصرى . ط أولى ١٩٨٣ م .

(٤) د . زكى نجيب محمود : مع الشعر له ص ٢٢ ، بيروت سنة ١٩٧٨ م .

(٥) د . محمد مندور : المرجع السابق ص ٨١ .

«جديدة» أيا كان معنى الجدة، ولأنها حاولت أن تطرح من الأسئلة - من خلال النظر أو التطبيق - ما لم يكن يطرح من قبل، أو ما كان يطرح على استحياء، وربما كان السؤال الرئيسي الذي طرحته، هو نفس السؤال الذي شغل به شعراء ونقاد أوروبا في القرن التاسع عشر منذ حدث الاقتراب الشديد بين فروع المعرفة، وتحسست ألوان الإبداع الفني والدراسات الإنسانية من جديد موقعها على خريطة «الفائدة» لا على طريقة أفلاطون في الجمهورية في السؤال عن قيمة فائدة الشعراء بالقياس إلى فائدة الحراس في جمهوريته. وهو السؤال الذي أخرج الشعراء أو كاد من بؤرة المجتمع، ولكن السؤال طرح هذه المرة على طريقة الشاعر الفرنسي لوتر يامون الذي تساءل قبل أن ينهى عمره القصير عام ١٨٧٠: «لقد عرفت أن هناك فلسفة وراء العلم، فهل هناك فلسفة وراء الشعر؟»^(١) وهو سؤال عقب عليه الناقد الفرنسي رولاند دي رينفيل في مطلع النصف الثاني من هذا القرن بأنه مازال سؤالاً وارداً، وتساءل بدوره: «هل يعنى هذا أن الشعر ليس إلا نشاطاً. مجاناً». تحلى به الأنشطة الأخرى، دون أن يكون له حق القدرة في أن يطمح في إضافة شيء، وهل ينبغي أن يظل الشعر ينظر إليه على أنه رفاية فكرية، لا يستطيع المرء من خلالها أن يقدم أدنى إسهام في المشكلة الأزلية للمعرفة؟» ويضيف قائلاً: إنه يبدو أن حقائق الشعر نفسها تولد عندما نواجهها بأسئلة خطيرة كتلك، نحفظ بها نحن عادة لكي نوجهها إلى قوى المعرفة العقلية عندنا، وليس أمامنا إلا أن نحاول مواجهة الشعر بها، لكي ينهض الشعر داخل حقل من حقول التفكير، ولدت افتراضات خاطئة حول ضموه بدوره فيه، لأنها لم تجد الرعاية من خلال تجارب تنعش فروضها^(٢).

ولعل الفارق الرئيسي بين هدف سؤال أفلاطون، وسؤال لوتر يامون أن الأول حاول أن يضع الشعراء على هامش «الفائدة»، بينما حاول الثاني أن يدفع بهم إلى قلب «المعرفة».

هذه القضية العامة التي شغلت جيل الشعراء والنقاد الأوروبيين في القرنين التاسع عشر والعشرين، والتي زادها توهجا ظهور مذاهب أدبية كالمذهب الطبيعي تقترب بالعمل الأدبي من روح العلم، وزادتها تطلعا اكتشافات مذهلة في فروع المعرفة الإنسانية. القريبة من الأدب مثل علم النفس وكذلك علم اللغة، بالإضافة إلى محاولات بعض نقاد الأدب أنفسهم الاقتراب بالأدب من مجال العلم مثل سانت بيف (١٨٠٤ - ١٨٦٩) وهيوليت

Voir: Rolland de Renevill, L'Exprience Potique p.9, paris, 1959. (١)

Ibid, p. 10. (٢)

تين (١٨٢٨ - ١٨٦٣) وبرونتيير (١٨٤٩ - ١٩٠٦) ^(١) ولاشك أن هذه المحاولات كانت تتردد أصدائها بين الآداب الفرنسية والإنجليزية والألمانية وتشكل في مجملها ما يمكن أن يسمى « روح الأدب في أوروبا » في القرن التاسع عشر، وهى الروح التى استفاد منها العقاد القارئ النهم للثقافة الأوربية في شبابه المبكر، ولا أدل على اهتمامه بهذه الثقافة من الإشارة إلى أعلام الفكر الأوبى الذين اهتم بهم العقاد في مقالاته المبكرة، والتي جمعت في كتب لاحقة، ففي كتاب « ساعات بين الكتب » الذى نشر في القاهرة في جزأين سنة ١٩٢٩ ، سنة ١٩٤٥ والذى كانت مقالاته قد بدأ نشرها في صحيفة عكاظ سنة ١٩١٦ ^(٢) ، في هذا الكتاب وحده يرد التعريف والمناقشة لإنتاج سبع وستين شخصية أدبية عالمية معظمهم من الأوربيين من أمثال جوستاف لوبون، وأناتول فرانس، وشكسبير، ووردزورت واينشتين وبتهوفن وبرناردشو، وبودلير، وليورناد دافنشى . . . إلخ . كان العقاد قد قرأهم واستوعبهم وناقشهم في هذه الفترة المبكرة نسييا من العمر، ولكن قراءات العقاد لم تكن تشف عن نفسها في شكل مباشر، وتلك كانت إحدى مزاياه ^(٣)، وإنما كانت تشربها شخصيته وتمزجها بقراءات أخرى في التراث العربى كانت بدورها غزيرة، وبآرائه الشخصية التى تجعل هذه القراءات تتول إليه وتختلط بنسيجه كما يختلط الغذاء بأنسجة الجسم السليم ، وفقا لعبارات العقاد المشهورة في التشبيه الشعري في الديوان ^(٤) .

ومن ثم فقد خرج العقاد بتصور نظرى في الشعر قدمه في مواطن كثيرة من مقدمات دواوينه ومقالاته وكتبه، وحظى هذا التصور باهتمام كبير، ولا نريد أن نعود إلى هذا التصور إلا في أقل الحدود التى تساعد على فهم أوضح للقصيدة الغزلية عند العقاد، ولاشك أن أشهر دعائم النظرية، وهو في الوقت نفسه أكثرها التصاقا بنا نحن بصده، هو هذه الدعوة إلى أن يكون الشعر تعبيراً عن ذات متميزة للشاعر، لانتشابه مع غيرها من ذوات الشعراء لمجرد تشابه النتائج الشعرى في الأوزان والقوافى والمعجم والصور، ومن هنا فقد عاب العقاد

(١). S.Leun: Litterature generales PP.29 et-Suivantes, paris 1968.

لمزيد من التفاصيل حول تأثير روح العلم على الأدب انظر: د. محمد غنيمى هلال: الأدب المقارن - ص ٥٣ وما بعدها، الطبعة الثالثة، دار النهضة مصر، وانظر كذلك:

كتابتنا: الأدب المقارن - النظرية والتطبيق - الطبعة الثانية - دار الثقافة العربية، القاهرة سنة ١٩٩٢ .

(٢) د. حمدى السكوت . . المرجع السابق، ص ٤١ ، ١٧٧ .

(٣) انظر . . د. عبد اللطيف عبد الحليم، شعراء ما بعد الديوان الجزء الثانى ص ١٨ وما بعدها، مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٨٩ م.

(٤) انظر: عباس محمود العقاد: الديوان في النقد والأدب ص ٥٣٤ . (المجموعة الكاملة - المجلد الرابع والعشرون) دار الكتاب اللبنانى سنة ١٩٨٣ م.

على شعراء عصره في مصر، أنه لا يرى بينهم « تلك النماذج الحية من صور الشعور والتفكير ووسائل التمثيل والتعبير التي نراها في آداب الأمم الشاعرة من الغربيين . . ولا نرى فيهم هذا المفتون بالبحر وذلك الموكل بمنطق الطير، وذلك المشغول بالسما وأولئك الذين يجيدون وصف السرائر أو يجيدون وصف المناظر الإنسانية أو المناظر الطبيعية أو الذين لكل منهم علامة أو لكل منهم شاعرية مميزة»^(١).

وهو يحدد في موقف آخر مفهومه لدور الشاعر المعاصر في مقابل دور شاعر القرون الوسطى حين يقول أثناء حديثه عن حافظ إبراهيم: « إنه وسط بين الشاعر كما كانوا يفهمونه في القرون الوسطى وما بعدها وبين الشاعر كما يفهمونه في القرن العشرين (شاعر المجلس وشاعر المطبعة) . . وهو كذلك وسط بين شاعر الحرية القومية وشاعر الحرية الشخصية، فإن نشوء الشاعر الحر في التعبير عن ذات نفسه، والإعراب عن ميوله وميول زمنه يستلزم خطوتين اثنتين من خطوات التقدم لا خطوة واحدة، ففي بادئ الأمر تسرى دعوة الحرية القومية إذ يحس الشعراء بالمطالب الاجتماعية لأنها تكون شغل كل إنسان في هذه الفترة وإذ تراهم في روح شعرهم المجلل أمثلة متشابهة قلما يتميز فيهم شخص عن شخص بدخيلة نفس أو جهة شعور أو نزعة تفكير. . حتى إذا تمهدت مقدمات هذا الدور نجمت الحريات الشخصية أو نجم الأفراد الذين لا يعرفون لهم استقلالاً عن الجماعة . . فيتفاوت الشعراء في الأذواق والموضوعات وطرائق التناول والإحساس بالطبيعة والحياة، فيرى المطلع (على شعرهم) كأنه يطلع على نسخ شتى من الكون قد طبع كل منها على مرآة تختلف من سائر المرايا في التصوير والتلوين»^(٢).

ولاشك أن هذا المبدأ يمثل محورا رئيسيا في نظرية العقاد الشعرية كلها سواء في كتاباته النقدية، أو في دراساته التطبيقية على شعراء آخرين، أو في إبداعه الشعري الذي حاول فيه أن يكون شاعرا « ذاتيا» يرسم شعره صورة لعالمه الخاص، في مقابل نموذج الشاعر «الغيري» الذي كان شوقى يمثل نموذجه الأمثل في هذا العصر، وهو النموذج الذي كان هدفا مباشرا لحمالات العقاد النقدية في فترة ممتدة من حياته .

ومن خلال مفهوم « العالم الخاص» للشعر، الذي كان يسعى فيما يسعى إليه عند النقاد الأوروبيين من دعاء الروح الجديدة في الأدب، إلى أن يساعد الشعر في اكتشافات الذات الإنسانية مساعدة لا تقل عن إسهام العلم في هذا المجال، وأن يساعد، من بعض

(١) العقاد: ساعات بين الكتب، مقال الشعر في مصر، ص ١١٤، بيروت، سنة ١٩٦٨.

(٢) العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ص ١٦، كتاب الهلال، يناير ١٩٧٢م.

الزوايا، على تجسيد مبادئ الثورة الاجتماعية التي كانت الثورة الفرنسية، قد شغلت بها أوروبا والعالم الحديث منذ نهاية القرن الثامن عشر، وكان الرومانتيكيون قد جسدوا الجانب الأدبي من الطوفان السياسى والاجتماعى الذى أتت به هذه الثورة، ومن ثم فلا غرابة فى أن يعود بعض ناقدى العقاد بجذور اتجاهه هذا - كلياً أو جزئياً - إلى أصول مشابهة نظرية وتطبيقية عند الرومانتيكيين الإنجليز، وعلى نحو خاص عند وردزورث^(١) أو أن يلاحظوا أن هذا الاتجاه تجسد من قبل فى مختارات «فرانسىس بالجريف» من الشعر الإنجليزى والذى سماها «الكتز الذهبى» وكانت «مجموعة رائعة من القصائد الصغيرة المنبعشة عن وجدان الشعراء الشخصى، ولم يفسح فيها جامعها مجالاً للشعر الموضوعى»^(٢) وعلى كل حال فقد تغيرت خريطة الأولويات فى الموضوعات الشعرية عند العقاد بالقياس إلى الموضوعات التقليدية التى عرفها ديوان الشعر العربى قبله أو عرفها معاصروه، وكان من الطبيعى أن تضمّن بعض الموضوعات ذات الطابع الاجتماعى، أو الوطنى بالمعنى المباشر، والموضوعات الاحتفالية (وإن كانت بعض هذه الموضوعات قد عادت مرة أخرى فى دواوين العقاد الأخيرة مصحوبة بتفسير نظرى مؤداه أن المدح عن اقتناع ليس عيباً وإنما العيب فى التقليد^(٣)) وكان من الطبيعى فى مقابل ذلك أن تأخذ الموضوعات الذاتية مكاناً بارزاً، وأن يكون شيوخها عند الشعراء الآخرين دليلاً على اقتناعهم بالمذهب الجديد، وتقليدهم له، ومن هذه الناحية تأخذ القصيدة الغزلية مكانة متميزة، فسوف تظل واحدة من النقاط التى يقبلها الاتجاه القديم، ويتمسك بها وينميها الاتجاه الحديث، ولكن مع بعض الفوارق التى تتعلق بنوع المشاعر المستعارة أو المنبثقة من ذات الشاعر، ووظيفة الغزل الاستقلالية أو التمهيدية، وقيمة الصورة المبتكرة أو المقلدة، ودور اللغة «الجميلة» الرئيسى أو الثانوى، ثم دور العناصر النفسية الأخرى، كالفكر، والشعور الحال أو المستحضر، ودور عناصر الجمال الثابتة فى الكون مثل عناصر الطبيعة، وعناصر الطير وعناصر الحيوان، والخمر، ومحاولة مزج هذه العناصر كلها أو بعضها وهو مآذعوه «بالعناصر الأولى» فى محاولة خلق «قصيدة غزلية ناجحة»، عندما يتم إحكام المزج بين كل هذه العناصر أو بعضها، «وقصيدة دون ذلك» عندما يحدث خلل فى عملية المزج الحيوية تلك فى نفس الشاعر أو على قلمه، وهو ما سنحاول أن نتلمسه تطبيقياً فى القصيدة الغزلية.

(١) انظر: د. محمود الربيعى، فى نقد الشعر، ص ٧٣ الطبعة الأولى مكتبة الشباب، القاهرة، سنة ١٩٧٠.

(٢) د. محمد مندور، المرجع السابق، ص ٦٤.

(٣) بلغت قصائد التقدير والتأبين فى «بعد الأعاصير» وحده تسع عشرة قصيدة، وأشار العقاد فى مقدمة الديوان إلى أن «الشاعر العصرى يعاب على مديحه إن كان يثنى على المدحوب بما ليس فيه». لكنه إذا أحس الإعجاب برجل عظيم فصدق فى الإعجاب عن الإحساس بعظمته فهو أحد المجددين». انظر: خمسة دواوين للعقاد، ص ١٩٤، الهيئة العامة المصرية للكتاب، سنة ١٩٧٣.

ولنسجل أولاً أن العقد واحد من « فحول » شعراء الغزل في الأدب العربي، إذا أخذنا بالمقياس الكمى وحده، وهو مقياس قد تكون أرقامه الإحصائية مفاجأة لمن يأخذون بالفكرة الشائعة عن جفوة العقد، وصلابته، وخشونته في الحوار، وعدائه للمرأة، وهى كلها أفكار شاعت على الأقل لدى المثقف العام، وتسربت فى بعض الأحيان إلى أقلام بعض المتخصصين، وأثرت دون شك على اتجاه القارئ العادى الباحث عن المتعة من وراء قراءة فى قصيدة غزلية فى نتاج الشعراء العرب المحدثين، فلاشك أن بصر هذا القارئ إذا امتد إلى النصف الأول من القرن العشرين ليقراً لشعراء الغزل فيه^(١) فقد يبحث عن صالح جودت، وأحمد رامى، أو إبراهيم ناجى، أو على محمود طه، أو الهمشرى، أو الصيرفى، وقد يصعد إلى خليل مطران أو أحمد شوقى، وقد تروقه غنائيات جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضى، لكنه قد يطلب عند العقد أشياء أخرى « نافعة » فى الفكر والفلسفة والتاريخ والنقد الأدبى وحتى فى الشعر، دون أن يمتد طموحه فى الوهلة الأولى إلى أنه من أكثر شعراء الغزل المعاصرين إنتاجاً.

وربما تغيرت الفكرة الأولى، بعد إلقاء نظرة « كمية » عابرة على مجمل إنتاج العقد الشعرى ومكانة القصيدة الغزلية فيه، فلقد أصدر العقد تسعة دواوين شعرية، صدرت ما بين عام ١٩١٦ أى عندما كان عمره سبعة وعشرين عاماً حيث أصدر ديوان بقطة الصباح، وعام ١٩٥٠ عندما كان عمره واحداً وستين عاماً وأصدر بعد الأعاصير. ولقد صدر بعد هذا التاريخ ديوانان آخران هما « ديوان من دواوين » الذى صدر سنة ١٩٥٨، وديوان « مابعد البعد » الذى صدر بعد وفاته ١٩٦٧، ولكن الدواوين التسعة الأولى هى التى تمثل النتاج الشعرى للعقد وما ورد فى الديوانين التاليين يعد استكمالاً وتأكيذاً للاتجاهات الواردة فيها.

ويلاحظ أن القصيدة الغزلية لم تختف من دواوين العقد فى فترات عمره المختلفة، بل إنه فى مقدمة ديوانه « أعاصير مغرب » الذى طبعه فى الثالثة والخمسين من عمره يؤكد على إعجابه بتجربة الشاعر الإنجليزى هاردي الذى كتب غزليات رائعة بين السبعين والثمانين من عمره ويقول العقد : « إننى كنت أرى فى زمن الفتوة أن الشعور والتعبير لا ينتهيان بانتهاء الشباب، ومتى بقى الشعور والتعبير فماذا الذى فنى من مادة الغزل والغناء »^(١).

والجدول الإحصائى التالى يمكن أن يقدم لنا فكرة « كمية » عن درجة شيوع الغزل عند العقد.

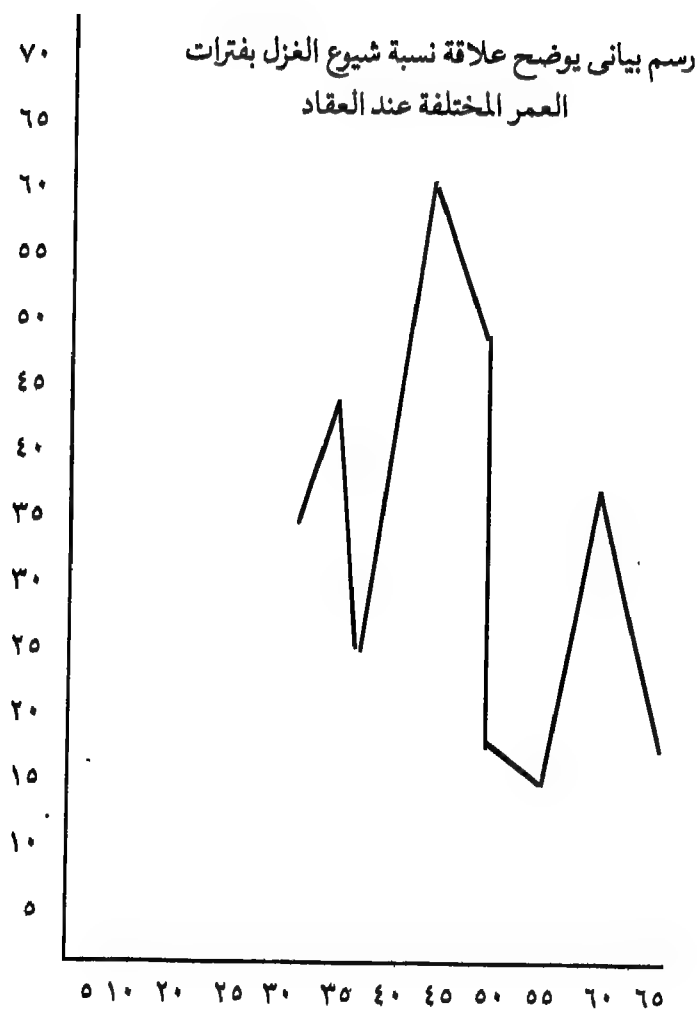
(١) انظر حول تطور الغزل واتجاهاته وفنونه المختلفة : د . سعد دعبس : الغزل فى الشعر العربى الحديث فى مصر. دار النهضة العربية - القاهرة، الطبعة الثانية، سنة ١٩٧٩ .
(٢) العقد : مقدمة ديوان أعاصير مغرب (طبعت فى خمسة دواوين للعقد) ص ٩١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٣ .

نسبة الشعر الغزلي في دواوين المعقّد

الديوان	سنة الطبع	عصر الشاعر	مجمّل	عدد قصائد الغزل	مجمّل عدد الآيات	عدد أبيات الغزل	النسبة المئوية لعدد القصائد	النسبة المئوية لعدد الآيات	نسبة الفرق
يقظة الصباح وهج الظهيرة أشباح الأصيل أشجان الليل هدية الكروان وحى الأربعين عابر سبيل أعاصير مغرب بعد الأعاصير	١٩١٦ ١٩١٧ ١٩٢١ ١٩٢٨ ١٩٣٣ ١٩٣٣ ١٩٣٧ ١٩٤٣ ١٩٥٠	٢٧ ٢٨ ٣٢ ٣٩ ٤٤ ٤٤ ٤٨ ٥٣ ٦١	١٤٠ ٤١ ٤٦ ١٠٣ ١٢٦ ١٢٦ ٩٤ ٩٧ ٨٦	٣٧ ٢٤ ١٢ ٧٠ ٦٠ ٣١ ١٦ ٤٩ ١٩	١٨٥٣ ١٠٠٣ ١١٥٦ ١١٩٠ ١٢٤١ ١٢٠٧ ١١٣٩ ١٤٤٥ ١٣٧٧	٦١٨ ٥٢٠ ٢٠١ ٦٢٤ ٢٩٥ ٢٣٨ ١٤٠ ٥١٠ ٢٠٤	٢٦,٤٢ ٥٨,٥٣ ٢٦,٠٨ ٦٧,٩٦ ٥٨,٢٥ ٢٤,٦٠ ١٧,٠٢ ٥,٥١ ٢٢,٠٩	٣٣,٣٥ ٥١,٨٤ ١٩,٠٣ ٢٥,٤٣ ٢,٧٧ ١٩,٧١ ١٢,٢٩ ٣٥,٢٩ ١٤,٨١	٦,٩٣ ٦,٦٩ ٧,٣٥ ١٥,٥ ٤,٤٨ ٤,٨٩ ٤,٧٣ ١٥,٢٢ ٧,٢٨
نسبة الغزل في مجمّل القصائد والآيات	٨٣٦		١١٦١١	٣٠٨	٢٣٥٠	-	٢٨,٨٥	٩,١٨	

عمر الشاعر

النسبة المئوية للغزل



ويمكن أن نطرح حول هذا الجدول وحول الرسم البياني الموضح التفسيرات التالية :

١ - تم إجراء الإحصاء أولاً بطريقة عد القصائد عامة ، وتلك التي تنتمي إلى حقل الدراسة (الغزل) ثم أضيفت إلى ذلك إحصاء تال اعتمد على عدد الأبيات ، لتحقيق مزيد من الدقة انطلاقاً من حقيقة تفاوت القصيدة عند العقاد بين المطولة التي قد تتجاوز المائة بيت ، والمتوسطة التي قد تدور حول رقم الثلاثين صعوداً وهبوطاً ، والمقطوعة القصيرة التي قد تصل إلى البيتين ، والتي تشيع في القصيدة الغزلية عنده في بعض المراحل ، كما يتضح من المقارنة بين نسب عدد القصائد والأبيات وملاحظة نسبة الفروق .

٢ - النسبة العامة للقصيدة الغزلية في شعر العقاد تجعلها تدور حول الثلث ارتفاعاً عنه في نسبة القصائد ٧٠ ، ٤٠٪ وانخفاضاً عنه في نسبة الأبيات بما يقارب (٤٨ ، ٤٠٪) وهي نسبة لاشك في ارتفاعها خاصة إذا أدركنا كبر حجم الإنتاج الذي يتشكل من تسعة دواوين ، وكان قصيدة الغزل وحدها تحتل ثلاثة دواوين من القطع الكبير ، حجم كل ديوان منها نحو مائة صفحة ، وتتلاحق فيه القصائد داخل الصفحة الواحدة دون فواصل بيضاء على المستوى الرأسى ، ويتكون الشعر كله من الشعر التقليدي الذي تملأ كلماته المستوى الأفقى كاملاً دون فراغات بيضاء تذكر ، ومعنى ذلك (بلغة الكم) أن القصائد الغزلية عند العقاد كان يمكن أن تحتل عشرة دواوين كاملة لو أنها طبعت في شكل الديوان الحديث ذى القطع المتوسط أو الصغير ، والمعتمد على استقلال القصائد بصفحات لا تتداخل فيها قصائد أخرى على قدر من الفراغات البيضاء والرسم .

٣ - اختلفت طريقة توزيع قصائد الغزل على الدواوين من ديوان لآخر ، ففي المجلد الأول : ديوان العقاد ، الذى ضم الدواوين الأربعة الأولى (يقظة الصباح ، وهج الظهيرة ، أشباح الأصيل ، أشجان الليل) كانت قصائد الغزل منبثة بين القصائد الأخرى ، أما في المجلد الثانى : خمسة دواوين للعقاد ، والذى ضم بقية الدواوين ، فقد صنف الدواوين تصنيفاً موضوعياً ومن ثم فقد تجمعت قصائد الغزل في كل ديوان على حدة ، وإن كانت قد أخذت مسميات متعددة ، فسميت في هدية الكروان وفي وحى الأربعين « غزل ومناجاة » على حين جاءت في أعاصير مغرب تحت عنوان « في النفس » وفي بعد الأعاصير تحت « نجوى » وفي عابر سبيل تحت عنوان « ربيعات » .

٤ - تبلغ النسبة حدها الأعلى في ديوان أشجان الليل حيث تتحقق أعلى نسبة للغزليات ، وهو ديوان كتب على مشارف الأربعين في قمة اكتمال الرجولة والتألق في العقد الثالث من هذا القرن ، على حين تتحقق أدنى نسبة في « عابر سبيل » حيث تشكل نسبة

القصائد الغزلية ١٧٪ ونسبة الأبيات حوالي ٢١٪ فقط . ومع ذلك فلا ينبغي استخلاص نتائج كبيرة من هذه النسبة ، لأن ديوان عابر سبيل على نحو خاص كان مشغولا بقضية فنية أخرى ، هي قضية « الموضوعات اليومية » وإمكانية معالجة الشعر لها ، ومن ثم فينبغي أن نعتبر أن أدنى نسبة غزلية تحققت في الديوان التالى لذلك من حيث القلة وهو ديوان بعد الأعاصير الذى طبعه العقاد بعد الستين ومثلت فيه القصيدة الغزلية حوالي ٢٢٪ والأبيات حوالي ١٥٪ وهى نسبة يمكن أن تكون لها دلالة تتوافق مع العمر ، رغم محاولات العقاد الذهنية الإشادة بها ردى وغزله بعد السبعين ، ورغم تفرقه بين الحب والغزل فى مقدمات دواوينه .

٥ - التفاوت الذى يوجد بين النسبة المئوية للقصائد والنسبة المئوية للأبيات والذى يبدو واضحا من جدول نسبة الفروق ، تفاوت ذو دلالة ، إذ إنه يشير إلى درجة شيوع القصيدة الغزلية المطولة ، أو المقطوعة القصيرة ، فكلما زادت النسبة المئوية للأبيات بالقياس إلى نسبة القصائد دل هذا على طول حجم القصيدة الغزلية بالقياس إلى متوسط حجم القصيدة عامة فى الديوان . وهى حالة لم تسجلها الإحصاءات إلا فى الديوان الأول فقط (يقظة الصباح) حين احتل عدد القصائد الغزلية أكثر قليلا من ربع عدد القصائد عامة ، فى حين بلغت نسبة الأبيات ثلث النسبة العامة لأبيات الديوان ، ولعل سبب وجود هذه الظاهرة فى هذا الديوان على نحو خاص ، وجود القصيدة النونية (الحب الأول) التى عارض بها العقائد ابن الرومى ، والتى تجاوزت أبياتها المائة والستين بيتا فمثلت أبياتها نحو عشر الديوان على حين عدت فى إحصاء القصائد ، قصيدة واحدة .

غير أن هذه الظاهرة لم تتكرر فى دواوين العقاد الأخرى ، وإنما تكررت الظاهرة المقابلة ، والتى تمثلت فى شيوع المقطوعات القصيرة على حساب القصائد المتوسطة أو الطويلة ، وقد بلغت هذه الظاهرة ذروتها فى « هدية الكروان » حيث غطت نسبة القصائد ٢٥ ، ٥٨٪ على حين لم تتجاوز نسبة الأبيات ٧٧ ، ٢٣٪ بفارق وصل إلى ٤٨ ، ٣٤٪ ، وإذا تذكرنا أن هذا الديوان جاء فى فترة القمة فى غزليات العقاد ، حيث أتى فى نفس الحلقة الزمنية التى جاء فيها « أشجان الليل » وهو الديوان الذى سجل أعلى رقم فى التردد الإحصائى ، وسجل « هدية الكروان » الرقم التالى له ، وإذا تذكرنا أن هذين الديوانين يحتلان أيضا المركزين الأولين - مع تبادلهما للمواقع - فى قائمة أخرى هى قائمة نسبة الفروق ذات الدلالة على شيوع المقطوعة القصيرة ، حيث سجل ديوان أشجان الليل المرتبة التالية فى اتساع الفارق بين النسبة المئوية لعدد القصائد ، والنسبة المئوية لعدد الأبيات ، فتنقص النسبة الثانية عن الأولى ١٥ ، ٥٣٪ ، إذا تذكرنا هذا كله ، أدركنا مدى قدرة المقطوعة الغزلية القصيرة على حمل

الرسالة العاطفية المكثفة في الفترة التي بلغت فيها القدرة الغزلية قمته، ومن هنا فإننا كثيراً ما نلتقي في هذين الديوانين بأمثال هذه القصائد المركزة^(١) :

أراك ثرثارة في غير سابقة فهات ما شئت قالاً منك أو قيلاً
ما أحسن اللغو من ثغر نقبله إن زاد لغوا لنا زدناه تقبيلاً
أو في مثل قوله :

رجائي بأن ألقاك بدد وحشتي فكيف إذا أمسيت أنت مؤانسي
أراك فتجناب الوسواس كلها وأنت إذا ما غبت كل وساوسي
- أو قوله :

إذا ساءت الدنيا ففي الحب مهرب وتحسن دنيا من أحاط به الحب
فبالحب تدرى الحسن والقبح عندها وفي الحب علم لا تعلمه الكتب

٦ - حاولنا أن نستعيض بهذا المنهج الإحصائي الكمي، عن منهج آخر مواز يتم اللجوء إليه أحياناً، وهو المتصل بملاحظة الجانب الواقعي في القصائد الغزلية، وما يتبعه من أثارة «العلاقات» الخاصة للعقاد مما قد يفيد جوانب أخرى في البحث غير النقد الأدبي الخالص، وعلى أي حال فقد حظي هذا الجانب بقدر كاف من الاهتمام من باحثين آخرين^(٢).

إذا كان هذا الاستعراض الكمي قد قادنا إلى نتيجة فحوها أن العقاد شاعر غزل في كل مراحل حياته، وهي نتيجة تؤكد في ذاتها محور دعوته التجديدية إلى الاتجاه بالشعر نحو «الذاتية» وهي دعوة ناقشنا جذورها وأصداءها من قبل، فأى نوع من الشعر الغزلي ينسجه العقاد، وإلى أي حد يتحقق فيه التوازن بين العناصر الأولى التي أشرنا إليها من قبل؟

إن ضخامة حجم المادة المطروحة للدراسة، تشكل دون شك عائقاً يحول دون تحقيق الرغبة في إجراء الاستقراء التام للظاهرة، لكن الدراسات المعاصرة تقنع الآن بالاستقراء الناقص، وتنطلق منه لكى تعمم نتائجها، ولقد واجه أحد النقاد الفرنسيين المعاصرين

(١) انظر خمسة دواوين للعقاد، ص ٤٤، ٥١، ٥٦.

(٢) انظر، غرام الأدباء، لعباس خضر، وانظر كذلك الغزل في الشعر العربي الحديث للدكتور سعد دعبس، وفيه إشارات كذلك إلى مقالات لأنيس منصور في أخبار اليوم حول هذا الجانب.

مشكلة كهذه عندما بدأ في محاولة استخراج « نظرية للخصائص العليا للغة الشعر » فأعلن أنه كان يبحث عن نقطة مشتركة بين « هوميير » و « مالا رمية » في العصرين الأغريقي والحديث ، ثم حدد دائرة طموحه فقال « يمكن أن يكون المرء أكثر تواضعا ويعتمد على حقل أكثر تحديدا ، مثل « الشعر الكبير » للقرن التاسع عشر ممثلا في هيجو ونرفال وبودلير ورامبو وما لا رمية وأبو اللونير ، بل إنه يمكن للدارس أن يجد نفسه أكثر ويتخذ مجال بحثه ، ديوان « أزهار الشر » فقط وهو نص يتداول شعريا منذ قرن ونصف باعتباره حدثا فريدا لذلك اللون من الحب الذى يسمى القراءة الشعرية ، وإذا كانت هناك نظرية تضع في الاعتبار شاعرية ذلك النص ، فكيف يمكن أن نعتقد أنها يمكن أن تفلت منها نظرية الشعر عامة ثم ينتهى الناقد إلى هذه الجملة التى هى محور اهتمامنا فيقول : « بل إننى اعترفت أننى كنت مشدودا لأن أجرى الدراسة التحليلية انطلاقا من بيت شعري واحد ، وفى هذه الحالة كنت سأختار هذا البيت من شعر الذكريات لما لارميه »

والصمت القاحل ، والليل الثقيل

لكن علينا أن نعرف كيف نقاوم رغبة كهذه^(١).

وسنقاوم بدورنا الرغبة فى الإيجاز الشديد ونختار بعض النماذج التى تمثل شعر المقطوعة المركزة بأقجهااتها المختلفة ، وكذلك شعر القصيدة المطولة التى تتشابه فيها العناصر المتباعدة فى محاولة تكوين مزيج متحد المذاق .

وربما يحسن أن نلتقى فى البدء بعض النسمات الرقيقة التى تهب من مقطوعات قصيرة شأنها أن تثير من الإعجاب المشترك ، أكثر مما تثير من الجدل المتبادل ، يقول العقاد فى ديوان أشجان الليل من مقطوعة بعنوان : « نبئنى »

يا رجائى وسلوتى وعزائى	وألفى إذا اجتسوانى الأليف
نبئنى فلسنت أعلم ماذا	منك قلبى بحسنه مشغوف
كل حسن أراك أكبر منه	إن معنالك تالد وطريف
لست أهواك للجمال وإن كان	جميلا ذاك المخيا العفيف
لست أهواك للذكاء وإن كان	ذكاء يذكى النهى ويشوف

(١) Jean Cohen: Le Haut Langage. theore de la Poeticite P.13, paris 1979.

وقد صدرت ترجمتنا للكتاب بعنوان : « اللغة العليا النظرية الشعرية » عن المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة -

. ١٩٩٦

لست أهواك للدلال وإن كان
ظريفا يصبو إليه الظريف
لست أهواك للخصال وإن رف
علينا منهن ظل وريف
لست أهواك للرشاقة والركة
والأنس وهو شتى صنوف
أنا أهواك أنت أنت فلا شئ
سوى أنت بالفؤاد يطيف
إن حبا يا قلب ليس بمنسبك
جمال الجميل حب ضعيف

ولاشك أن المرء لا يستطيع أن يفلت من أسر الجمال الشعري البسيط الخلاب في هذه المقطوعة، فإذا ما عاد يتساءل عن أسباب هذا الجمال، فربما وجد نفسه في حيرة لا تقل عن حيرة المحب في ذلك النص أمام الجمال الأنشوي الأسر، لكن عناصر البناء الأولى للقصيدة ربما تقود خطأنا قليلا نحو استكشاف بعض منابع الرائحة الزكية التي تهب من الغابة الغامضة.

موسيقى القصيدة تنمى إلى بحر الخفيف، وهو بحر عرف بنغمه الغنائي حتى أطلق عليه «البحر الغنائي» وكثر مجئ القصائد الغزلية عليه، بل إن بعض شعراء الغزل في العصر الحديث - مثل أحمد رامى - كاد أن يوقف نتاجه الشعري كله على ذلك البحر، ولا يعنى ذلك بالضرورة أن كل ما يجئ على نغم الخفيف يكون له ذاك الإيقاع الأسر، ولكن موسيقى البحر تهب نفسها لمن يستطيع توليد النغم منها، أما القافية المضمومة، فقد أضافت بعدا آخر، وجعلت الشاطئ الذى تنكسر عليه موجة البيت رمليا ناعما متدرجا لا نحس معه ما نحسه مع القافية الساكنة أحيانا من قسوة ارتطام الموج بالصخر، ولا ما نحسه مع بعض الحروف الأخيرة من صوت دخول الموج في فجوات غائرة، وإنما تبدو الفاء وهى المحطة الأخيرة في سلم الحروف تنبعث من الشفتين المضمومتين وكأنها ترسلان قبلة مع كل قافية لذلك المحبوب المحير، وبما يزيد من استراحة القافية وهدهودها هنا ذاك الحرف الذى يسميه العروضيون «بالردف» وهو وجود حرف من حروف المد الألف أو الياء قبل حرف القافية أو حرف الروى مباشرة، والقصيدة هنا تزاوج بين الواو والياء في الردف، لكن أهمية هذا الحرف تكمن في أنه يعطى استراحة للنفس قبل أن يستقر على مرفأ القافية، وكأن هذا النفس الطويل هو زفرة المحب قبل أن يمنح قبلة الفاء المضمومة.

غير أن حرف المد الذى أعطى هذه الراحة المنشودة لا يتمثل في الإدراج فقط وإنما يبيته الشاعر عبر المقاطع وكأنه يتذوق حلاوة الكلمة قبل أن يخرجها من فيه، ولننظر إلى البيت الأول:

يارجائى وسلوتى وعزائى وأليفى إذا اجتوانى الأليف

فسوف نجد فيه وحدة ثمانية حروف من حروف المد تتراوح بين الألف والياء وهو كم من الحروف اللينة يجعل البيت غنائيا بطبعه، ولا يقف شيوخ هذه الحروف اللينة عند البيت الأول وإنما يمتد إلى كل أبيات المقطوعة فيتراوح عدد الحروف اللينة في كل بيت بين سبعة حروف وأربعة، ولا يظن أحد أن طبيعة البحر هى التى تفرض هذا الخيار على الشاعر، فالبحر فى صورته العروضية:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

يحتوى للوهلة الأولى على أربعة من حروف اللين، لكن هذه الحروف يمكن أن تتحول إلى حروف ساكنة معادلة لها. فحرف المد والحرف الساكن يتعادلان فى الميزان العروضى، وبالمثل فإن أمام الشاعر فى نفس الوزن عشرة حروف ساكنة يمكن أن يحول ما يشاء منها إلى حروف لين، فالبحر إذن فى صورته الخام يعطى أربع عشرة إمكانية للخيار بين حروف اللين والحروف الساكنة على امتداد البيت، ويترك الخيار لنفس الشاعر لتطويعها حسب الموقف. وإذا ما انتقلنا من البناء الموسيقى للمقطوعة إلى بنائها اللغوى لنستشف بعضا من أسرارها، لاحظنا فى البداية وجود هذه « الخدعة المحببة » فى القصيدة العربية، والتى أصبحت واحدة من تقاليدها، ونعنى بها خدعة « المراوغة » بين ظهور الصوت الواحد « المونولوج » أو الصوتين المتحاورين « الديالوج » وما يمكن أن يضيفه كل من الطريقتين من ظلال خاصة على الموقف، فأين موقع المقطوعة التى معنا من هذين المحورين؟

إن حرف النداء فى بداية البيت الأول، وفعل الأمر فى بداية البيت الثانى يعطيان إحساسا بوجود « أنشى » يوجه إليها النداء والخطاب وذلك يدخل بالقصيدة فى محور « الديالوج » وقد نكتشف « المراوغة » فيما بعد، لكن علينا أن نتوقف الآن قليلا، أمام هذا المحور، وأمام الوسيلتين اللغويتين المتبعتين لتجسيده فى القصيدة العربية وهما وسيلتا النداء والأمر.

والواقع أن هاتين الأداتين معروفتان فى القصيدة العربية منذ عهد امرئ القيس، فقد كانت القصيدة تبدأ قائلة « قفا نيك » أو « يا صاحبى » وهى من ثم تحول صوت الشاعر المفرد إلى حوار مشترك لكن بعض القصائد يمكن أن تتخذ من هذا المطلع مجرد تكأة فنية لا يلبث الشاعر أن يتخطاه إلى صوته المفرد، وبعضها يترث أمام هذه الوسيلة قليلا حتى يصبح « الآخر » المنادى أو المرجو، مجرد « خيال ظل » يتم الانطلاق منه إلى القصيدة وإنما يتحول إلى « شخص من لحم ودم » وإلى كائن له خصوصيته التى يبنى عليها محور القصيدة، وهذا هو ما لجأت إليه المقطوعة التى بين أيدينا، فلقد ألبست هذا المنادى

مجموعة من الصفات المتتابعة، فهو رجاء، وسلوى وعزاء، وأليف، وهى صفات بدورها ذات مغزى لأنها ليست من الصفات « العامة » التى يمكن أن تنطلق من « المرسل » دون أن يحس بها « المستقبل » مثل صفات الجميل، الفاتن، الساحر، . . إلخ، ولكنها صفات يتطلب تحقيقها، تجاوبا بين « المرسل » و«المستقبل» فليس هناك إحساس بصفة مثل «أليف» من جانب واحد .

ومع أن هذا « الآخر » يتجسد تجسدا حيا في مطلع القصيدة، فسوف يختفى بعد ذلك، فلن نسمع في الواقع إلا صوت الشاعر، وهى لن تنبئ بشيء، ومع ذلك فلن تختفى اختفاء كلياً، فسوف يظل ضمير المخاطبة المؤنثة في مطلع كل بيت من أبيات القصيدة، يدعو الغائب الحاضر ويحاوره، وتلك واحدة من وسائل الخطاب الشعرى، التى يهدم من خلالها قانون الخطاب الثرى في الإرسال والاستقبال، وتتداخل ماهيات الافراد والازدواج تداخل ألوان الطيف .

ومحور القصيدة الذى تدور حوله هو « الحيرة » وهى نقطة من نقاط الضعف المحببة أمام الأنثى في لحظة العشق، لأنها تعادل الانبهار وتساوى تعدد المزاي، ومع أن الحيرة « عدم معرفة »، فإنها ليست « جهلاً » أى مع أنها « عدم ضياء » فهى ليست « ظلاماً » من أجل هذا، فإن البيتين الثانى والثالث في المقطوعة يطرحان هذا التذبذب السريع بين المحورين، فإذا قال البيت الثانى « لست أعلم » بصيغة النفى والسلب، عاد البيت الثالث لكى يؤكد بصيغة الإيجاب والإطنا ما نفاه سابقه : « كل حسن أراك أكبر منه » ومن خلال ذلك يتم اللجوء إلى إثبات الأمور من خلال نفيها، وتلك خاصية أخرى من خواص الخطاب الشعرى في اللغة : ألا تسرق المقدمات اللغوية المعهودة إلى نتائجها اللغوية المتوقعة، فلا يعنى النفى نفياً ولا الإثبات إثباتاً، ولعل هذا هو ما جعل القصيدة في الأبيات الخمسة التالية، تفتحها جميعاً بصيغة نفى موحدة « لست أهواك » وهى تريد منها جميعاً أن تصل إلى قمة الإثبات « إننى أهواك » وسوف تستمر صيغة النفى المحيرة حيرة الشاعر نفسه في التردد لكى تقلب كل البواعث المحتملة للحب فتنفىها، لكنها في الوقت ذاته تفجر قوة عجيبة في الحرف « إن » الذى تستخدمه في الأبيات كلها مسبقاً بحرف الواو وتالياً لجملة النفى، فإذا بهذه المزاي جميعاً، تبدو وكأنها « مفروغ منها » وكأن المحبوبة بلغت في كل واحدة منها مفردة شأوا لا يطاق ومع ذلك فما تزال الحيرة مستمرة تقلب البواعث على كل الوجوه . فإذا بلغت التساؤلات مداها فإن الصوت « الآخر » لن يجيب ولكن سيبرز الصوت « الأول » مرة أخرى، لكى يزيح كل موجات النفى المتتالية بموجة إثبات واحدة قوية « أنا أهواك أنت » ولكى يكرر العنصر الذى اهتدى إليه هنا، وقاده إلى الإيجاب بعد أن قاده كل العناصر السابقة إلى السلب « أنا أهواك » أنت . « أنت » فلا شيء سوى « أنت » وهو عنصر لا يشفى

من الحيرة بقدر ما يعلن الاستسلام في الحب لقوة أكبر من التحليل المنطقي، تؤكد ضعف المحب وتستكشف في العنصر اللغوي البسيط « أنت » قوة تجمع كل العناصر الجمالية والفلسفية والعقلية التي ساقها التحليل مجزأة. ثم انتهى منها الواحد بعد الآخر لينتهي إلى الدفء الإنساني الموحد والخاص، والذي يجيب وحده على كل التساؤلات.

إن البيت الأخير من المقطوعة، يسوق جملة ما انتهى إليه التأمل في شكل حكمة أو مبدأ عام، ومن أجل هذا فلعله أضعف أبيات المقطوعة، وكأن الشاعر قد استيقظ من مبدأ « الأخيرة » الذي سيطر عليه، وجعله في منطقة غائمة بين الضوء والظلمة، لكي يقول « وجدت » : « إن حبا يا قلب ليس بمنسيك جمال الجميل حب ضعيف » مع أن الشاعر نفسه لم ينس جمال الجميل، فقد بدأ به عد الخصال المميزة : « لست أهواك للجمال، وإن كان جميلا ذاك المحيا العفيف » ومع ذلك تظل هذه المقطوعة، نموذجا جيدا لمقطوعات قصيرة كثيرة في ديوان العقاد نجحت في تصوير لحظة إنسانية من لحظات الحب تصويرا صادقا، واصطنعت لها اللغة المناسبة ووسائل « التفكير » الشعرية المناسبة، وأهمها أن الحجة الشعرية ليست حجة مباشرة، تصل من المقدمات إلى النتائج بطريقة منطقية ولكنها حجة « مراوغة » تصطنع النفي لكي تصل إلى الإثبات، وتترك وجه السلب وإذا بها تنتهي إلى الإيجاب، وتجعل الذهن يلف معها في حركة الذهاب والعودة والالتفاف، فيحدث من خلال هذا كله معنى المتعة الشعرية، لأنه ليس المقصود في الشعر أن « نصل » إلى الهدف ولكن « كيف » نصل إلى الهدف^(١).

من أجل هذا كله فعندما يلجأ الشاعر نفسه إلى منهج الاستدلال النثري القوي المحكم ويتحرك من لحظة مقدمة معلومة إلى هدف منشود، تهيئ قصائده في مناخ مغاير، حتى ولو أحكم اختيار اللفظ، وانتقى الصورة وأجاد الاستدلال، وهذا هو ما يمكن أن يحس به المرء عندما يقرأ مقطوعة « ما الحب » ؟ من ديوان أشجان الليل^(٢)، يقول العقاد :

ما الحب ؟ ما الحب ؟ إلا أنه بدل	من الخلود فما أغلاه من بدل
نزهى به حين يزهى الخالدون بما	نالوه من أبد باق ومن أزل
داموا فلما تقاضينا الدوام لنا	قالوا لنا حسبكم بالحب من أمل
داموا وقد حسدونا في سعادتهم	على السعادة بين الموت والقبـل
داموا وقد منعونا أن نساويهم	إذا عشقنا بشيطان من الخجل
أنشتري الحب بالدينار وما رحبت	ولا نحسب ؟ لهذا أين الفشل

(١) انظر كتاب : « بناء لغة الشعر » تأليف، جون كوين، ترجمة: د. أحمد درويش، الباب السابع، الوظيفة الشعرية ص ٢٢٥ وما بعدها، الطبعة الثالثة - دار المعارف - القاهرة، ١٩٩٣.

(٢) ديوان العقاد، ص ٣٠٩.

ولاشك أننا نحس بأبين الفشل في الوصول إلى المناخ الشعري الذى رسمته المقطوعة السابقة «نبئيني»، واتحدت فيه العناصر الأولى من عاطفة وفكر وخيال ولغة تحتوى هذا كله وتنبع منه، فبدت القصيدة عنصرا واحدا، على عكس ما نرى أمامنا في مقطع كهذا لاشك أن به كثيرا من العناصر الأولى الجيدة، فهو قد صيغ في بحر موسيقى صحيح هو بحر البسيط، والتزم قافية مطردة يمكن أن تكون في ذاتها موضعاً للتأمل، وراوح بين ألوان الجمل البلاغية من إنشائية وخبرية، وعمد إلى التكرار وقد رأينا من قبل صنيعه في بناء الجمال الشعري، واخترق الأفاق فنقذ إلى ما وراء عالم الشهادة، وخاطب الخالدين وحاورهم، ولكن كل هذه «العناصر الأولى» ظلت عناصر مفككة، لم ينجح الشاعر في أن يصهرها ويحولها إلى عنصر واحد، ومن ثم لم ينجح في أن يحول قصيدته إلى جسد حي يث فيه الروح، فظلت القصيدة كالجسد الميت لا يغيبه عن الموات تناسق الأعضاء، أو كالدف البارد تضرب عليه يد الفنان الصانع فلا تترك أصابعه صدى يبعث على الطرب، والشاعر يحس أحيانا بالهدف الشعري وقد فر فيلجأ إلى الهوامش الثرية موضحا، فهو يعقب على بيته القائل :

أنشئ الحب بالدنيا وما رحبت ولا نحب؟ لهذا أبين الفشل

يعقب عليه في هامش الصفحة قائلا : «الخالدون لا يحبون لأنهم باقون كاملون، والحب هو وسيلة الغانين إلى البقاء والكمال، فكأنهم باعوا وجود الخالدين لينعموا بسعادة الحب، فإذا فاتهم النصيبان فهذا حرمان من الأصل ومن العوض، وهذا أبين الفشل» .

والتعليق نفسه يثبت أن العناصر الأولى وجدت في ذهن الشاعر ولكنها استعصت على التلاحم، إن الشعر سبيكة فنية، تصنع من مجموعة من المعادن الجيدة القابلة للتصاهر، لكنها لا تتشكل إلا في درجة حرارة معينة، فإذا فاتتها هذه الدرجة ولم يستطع الصائغ أن يصل بها إليها، فلن يغنى عن السبيكة أبدا جودة المواد الخام ولا كثرتها .

أن المقطوعات الغزلية القصيرة في ديوان العقاد . تتفاوت بين هذين اللونين اللذين أشرنا إليهما، تبعا لامتزاج العناصر الرئيسية الأولى للنص، أو طغيان جانب منها على الآخر، والعقاد في خلال هذا كله، يتعامل مع وسائل التعبير الشعري المعتادة، اللغة بمستوياتها المختلفة، والصورة بوسائلها الفنية المجازية المتخيلة أو الواقعية المساعدة على تشكيل مناخ . والرمز بدرجاته المتفاوتة، قدرة على الشفافية، أو غموضا، ثم من وراء هذا كله تقف التجربة المعيشة أو المتخيلة وهي تأتي أحيانا بعد أن تكون قد اختمرت « وتشعرت » وخلت من ملابسات الواقع المباشر لتقترب من الواقع الفني، وقد تأتي أحيانا أخرى وما تزال فيها

سجحات الولادة وكدماتها وأثر الخطوط الحمراء والزرقاء ، أو تأتي فجأة دون اختصار تشف عن الفكرة الفلسفية من ورائها بطريقة مباشرة ، وتتقابل فيها العناصر وتساق الحجج على طريق المقال .

وقضية اللغة في شعر العقاد ، كانت موضع إشارات متعددة من النقاد والدارسين ، فهناك من يرى أن العقاد لم يهتم باللغة كعنصر هام من بناء الشعر وهو « يقف من اللغة . . . موقفا سلبيا في رأى النقد الحديث ، فعلى الرغم من تعريف العقاد للشعر بأنه التعبير الجيد عن الشعور الصادق ، فقد عاد وقرر في أكثر من موضع أن الشعر « ملكة إنسانية لا لغوية » وأن الشعر الحقيقي لا يتأثر كثيرا بالترجمة ، وتمسك بأن « اللغة ليست هى الشعر ، وأن الشعر ليس هو اللغة ، وأن الإنسان لم ينظم إلا للبائع الذى من أجله صور أو صنع التماثيل أو غنى أو صنع الألحان ، وإنما هى أدوات الفنون التى تظهر بها للعيون والأسماع والخواطر » ولاشك أن هذه النظرة إلى دور اللغة وفى الشعر منه بخاصة لتثير الكثير من النقاش^(١) .

وقد يرد هذا الرأى عند بعض الدارسين إلى جذور أخرى تأثر بها العقاد وهى تأتبه - فى الجانب اللغوى - من خارج اللغة العربية ، ويصعد هذا الرأى بفكرة الاستهانة باللغة أو عدم الاحتفال بها إلى مدرسة الشعراء الإنجليز التى أعلن العقاد أعجابه بها ممثلة فى بيرون وور دزورت^(٢) : « أما المدرسة الأدبية التى أعجب بها العقاد وهى مدرسة بيرون وورد زورت فهى المدرسة التى عنيت بالحياة الإنسانية ولم تعن بالألفاظ الضخمة الطنانة وفى ذلك يقول وردزورت فى مقدمة الحكايات الشعبية ، إن هؤلاء الذين تعودوا من كثير من الكتاب المحدثين العبارات المزخرفة الطنانة إذا اصروا على قراءة هذا الكتاب حتى آخره ، فإنهم سوف يعانون من إحساسات غريبة متغيرة غير رشيقة ، وسوف يبحثون عن الشعر ، ويضطربون للسؤال عن أى نوع من المجاملات سمح لهذا النوع من الكلام أن يسمى شعرا ، وذلك لبساطته ، لأنه تناول الحياة المألوفة التى لم يتعود الشعراء أن يأهبوا لها أو يعنوا بالتحدث فيها » . لكن هناك من الدارسين من يعد العقاد من بين الذين يعنون بالأساليب متأثرا بالشعراء القدماء الذين قرأ لهم وأعجب بهم كأبن الرومى وأبى العلاء والمتنبى والشريف وغيرهم وأن كان هذا التأثير يتحول إلى الجزالة والصحة بدلا من الغرابة : « وهو من هذه الزاوية يعنى بأسلوبه عناية واسعة ، وهى عناية تقوم على الجزالة والمتانة ، واستخدام اللفظ الفصيح ، بل لا بأس أحيانا من استخدام اللفظ الغريب ، ولعل ذلك ما

(١) د . حمدى السكوت ، المرجع السابق ، ص ٧٥ ، ٧٦ .

(٢) عمر الدسوقي فى الأدب الحديث ، الجزء الثانى ص ٢٥٢ ، الطبعة السابعة ، دار الفكر العربى - القاهرة (دون تاريخ) .

جعله يكثر في هوامش ديوانه الأول من شرح الكلمات ، ولكنها غرابة في حدود ضيقة ، إذ يغلب على أساليبه الوضوح»^(١) .

أما العقاد نفسه فهو يعلن عن موقفه من قضية اللغة وعن رأيه في مراتب السلامة والجزالة والغرابة والغموض في مناسبات متعددة من كتاباته ، ففي المقدمة التي كتبها الكتاب ميخائيل نعيمة الشهير « الغربال » أعلن العقاد بوضوح أنه لا يتفق مع نعيمة فيما ذهب إليه من عدم أهمية الألفاظ في العمل الفني وإمكانية التسامح مع الفنان إذا أخطأ فيها ويقول العقاد في هذا الصدد : « وزبدة هذا الخلاف ، أن المؤلف يحسب العناية باللفظ فضولا ويرى أن الكاتب أو الشاعر في حل من الخطأ مادام الغرض الذي يرمى إليه مفهوما ، واللفظ الذي يؤدي به معناه مفيدا ويعن له أن التطور يقضى بإطلاق التصرف للأدباء في اشتقاق المفردات وارتجالها ، وقد تكون هذه الآراء صحيحة في نظر فريق من الزملاء والفضلاء ، ولكنها في نظري تحتاج إلى تعديل وتنقيح ، ويؤخذ فيها بمذهب وسط بين التحريم والتحليل ، فرأى أن الكتابة الأدبية فن والفن لا يكفي فيه بالإفادة ولا يغنى فيه مجرد الإفهام ، وعندى أن الأديب في حل من الخطأ في بعض الأحيان ، ولكن على شرط أن يكون الخطأ خيرا وأجمل وأوفى من الصواب ، وأن مجازة التطور فريضة وفضيلة ، ولكن يجب أن نذكر أن اللغة لم تخلق اليوم فتخلق قواعدها وأصولها في طريقنا ، وأن التطور يكون في اللغات التي ليس لها ماض وقواعد وأصول ومتى وجدت القواعد والأصول ، فلماذا نهملها أو نخالفها إلا لضرورة قاسرة لا مناص منها»^(٢) .

والعقاد يفصل هذا الرأي فيما يتصل بالشعر حين يشير في مقالة كتبها في صحيفة الرجاء سنة ١٩٢٢ ، وأعيد نشرها في الفصول^(٣) بعنوان الوضوح والغموض في الأساليب الشعرية إلى أنه قد يعاب من الأساليب الشعرية ، ما يكون شديد الوضوح بحيث لا يدفع الخيال إلى البحث عما وراءه ، ولكنه في الوقت ذاته ينبغي ألا تقتن جودة الأساليب بغموضها ، ويشير إلى عبارات خالدة يذهب فيها الخيال إلى كل مدى ، وهي في غاية الوضوح ، مثل قوله تعالى : ﴿ والصبح إذا تنفس ﴾ ويتبع هذا المبدأ في الشعر العربي فيشير إلى نماذج للبحر بنى وابن الرومي وأبي العلاء ومسلم وأبي تمام جاءت كلها على عظمتها وغناها غاية

(١) د . شوقي ضيف : الأدب العربي في مصر ، ص ١٤ ، الطبعة السادسة ، دار المعارف ، ١٩٧٦ ، القاهرة .

(٢) انظر مقدمة العقاد لكتاب الغربال لنعيمة ، القاهرة ، سنة ١٩٢٣ .

(٣) انظر . . المجموعة الكاملة المؤلفات العقاد ، المجلد الرابع والعشرون ، ص ٢٦٥ وما بعدها - دار الكتاب اللبناني ، سنة ١٩٨٣ .

في الوضوح « ومن هنا نعلم - كما يقول - أن القدرة في التعبير لا يعوقها الوضوح أن تبتعث الخيال إلى آخر مداه ، ونهاية سبحة وأن الذي يهرب إلى الإيهام فرارا من الجلاء ، إنما يهرب من عجز ظاهر إلى عجز مستور»^(١).

والواقع أن شعر العقاد نفسه تظهر فيه مستويات لغوية متعددة وأحيانا متفاوتة ، وربما يكون بعضها راجعا إلى تأثره بقراءات في الشعر القديم تترك آثارها المباشرة أحيانا على عبارته حتى ليتذكر القارئ عبارة أخرى لشاعر قديم تشبها^(٢) ويرجع جزء من جانب السهولة وربما في قصائد الغزل بالذات إلى سعيه لإرضاء من يوجه إليه هذا الشعر بالدرجة الأولى وهو المحبوب ، ولقد أقر العقاد نفسه هذا المبدأ عندما تحدث عن صديقه الشاعر على شوقي مقدما لديوانه ، ومفسرا لشيوع ظاهرة المحسنات البديعية في الديوان ، فأرجعها إلى هذا الباعث الذي أشرنا إليه في سهولة بعض قصائد العقاد ، وهو باعث إرضاء المحبوب ، يقول العقاد عن على شوقي : « ونحن الذين عرفنا الشاعر وعرفنا بعض من يتناجيه من أحبائه لا نذيع سرا ، إذا قلنا إنه كان يؤثر المحسنات في من ينشدهم من شعره ، لأنهم كانوا يطربون لها ويستزيدون الشاعر منها ، ويعجبهم أن يبدع فيها كإبداع النابغين من أصحاب هذه الصناعة في زمانها »^(٣).

ليس تفاوت المستوى اللغوي عند العقاد إذن راجعا إلى مراحل متعددة في حياته كان يؤثر في بعضها السهولة ويؤثر في البعض الآخر الجزالة كما حسب بعض النقاد ، لأننا يمكن أن نلاحظ أن العقاد في الديوان الواحد ، بل في الصفحة الواحدة يورد نمطين أسلوبيين ينتمى أحدهما إلى جزالة العباسيين ، والثاني إلى سهولة الصحفيين المعاصرين ، ولنتأمل في هذين النموذجين اللذين يردان في صفحة واحدة من ديوان « أعاصير مغرب » يقول تحت عنوان « الغيرة »^(٤).

إذا رابك القلب الذي لاتنوشه	مخالِب من وسواسه أو نواجذ
فلا تحسبى أنى خلى من الهوى	ولا أننى سال هواك فنابد
ولكننى راض بما تظهريه	وما أنا في السر المغيب نافذ
فلست إلى مافات منك براجع	ولا أنا معط فوق ما أنا آخذ

(١) المزج السابق ص ٢٦٨ .

(٢) أنظر . د . عبد اللطيف عبد الحليم ، شعراء ما بعد الديوان ، ج ٢ ص ٢٦ وما بعدها .

(٣) مقدمة ديوان على شوقي ، نقلًا عن شعراء ما بعد الديوان ، ج ٢ ص ٢٥ .

(٤) أعاصير مغرب (٥ دواوين للعقاد) ص ١٢ .

وهذه مقطوعة لو جاءت غفلا من التوقيع لصحت نسبتها إلى العباس بن الأحنف أو غيره من فحول شعراء الغزل القدماء ، وهو في نفس الصفحة يوجه حديثاً آخر إلى محبوبته بعنوان « قولى مع السلامة » وهو عنوان ينضح نثرية فيقول :

نعم مع السلامة
والحب والكرامة
أما إذا مسرتنى
نادتك يا حبيبتى
فاستمعى تحيتى
ثم « اسألى عن ليلتى »
ثم اضحكى وسلسلى
ضحكتك النغامة
فلإن أطلت بعدها
فهذه علامة

قولى مع السلامة قولى مع السلامة

ولاشك أن المستوى اللغوى الثانى أقرب إلى مايكتبه شعراء الصحفيين ، أو المقطوعات التى يتبادلها الأخلاء من الشعراء خلصة فى مجالس المنادمة .

على أنه ينبغى أن يقال إن السبب فى عدم تألق المقطوعة الثانية ليس هو المستوى اللغوى ، فنحن مع العقاد فيما يراه من أن الفكرة العميقة يمكن أن تصب فى لغة سهلة ، وللعقاد نفسه نماذج كثيرة من هذا اللون فى قصائده الغزلية ، ولكن ربما كان سبب هذا الانطباع أن القصيدة نقلت أصداً « التجربة المعيشة » قبل أن تختمر ، وتصبح « تجربة شعرية » فتتخلص فى هذه الحالة من بعض أصداً الواقع المباشر بما فى ذلك بعض الأصداً اللغوية ، ويضاف إليها ذلك الجانب الضرورى من التأويل الشعرى للواقع ، لكن هذه الإضافة بالطبع لا تأتى على طريقة (فكرة واقعية + وزن + تأويل شعرى = قصيدة) لكنها تأتى متخللة نسيجها متحركة فى وصفها على النحو الذى كان يلجأ إليه العقاد فى كثير من قصائده « السهلة » الممتعة مثل بعض قصائده فى الطفولة^(١) . وفى الحياة اليومية فى ديوان

(١) يمكن أن نجد فى قصائد الطفولة عند العقاد هذين اللونين اللذين أشربنا إليهما ، السهولة الفنية الشاعرية ومن أوضح نماذجها قصيدة « غيره طفلة » فى ديوان بقطة الصباح ص ٥٣ والسهولة المباشرة غير المختصرة ، ومن نماذجها قصيدة « البيلا » أى البيرة بنطق الأطفال فى ديوان « هدية الكروان » ص ٧٥ .

«عابر سبيل» وكذلك بعض قصائده في الغزل مثل «الصدر الذي نسجته» والتي يقول فيها :

هنا مكان صدرك	هنا هنا في جوارك
هنا هنا عند قلبي	يكاد يلمس حبي
وفيه منك دليل	على المودة حسبى
ألم أنل منك فكرة	في كل شكة إبرة
وكل عقدة خيط	وكل جرة بكرة
هناك مكان صدرك	هنا هنا في جوارك
والقلب فيه أسير	مطوق بحصارك
هذا الصدر رقيب	على الفؤاد قريب
	إلى طيف غريب
	على هدى ناظريك
	مازلت في إصبعك

فالقطة الواقعية ، واللغة البسيطة لم تطغيا على التأويل الشعري ، بل ربما ساعدتا على وضع هذا التأويل في إطاره المناسب ، والذي يتأمل اللقطة الواقعية يجدها قد ذابت ، فليس هناك « حدث » بالمعنى الثرى ، أكثر من وضع الصدر وإهدائه ، ولكن التأويل الشعري ينفذ إلى التفاصيل الدقيقة ، فيوردها مشفوعة بما يقودها إلى بؤرة مرسومة ، فتتحول كل لقطة إلى دلالة على الحب ، حتى شكة الإبرة وعقدة الخيط ، وتتحول وظيفة الصدر « العملية » التي لا تفكر إلا فيها ونحن نرتديه كل يوم ، وهي جلب الدفء ، إلى وظيفة أخرى شعرية تنبهنا لها كلمات القصيدة ، عندما يتحول الصدر إلى رقيب على القلب ، لا يسمح بأن يمر إليه من خلاله طيف غريب ، ويحس الشاعر في الخاتمة بهذا التطمأن الوديع عندما يحتويه الصدر فيدرك أنه بين « أصبعي » من يجب وهي عبارة مشعة تجمع في لقطة واحدة ، خيوط الصدر ، وقلب المحب ، وشكة الإبرة المتوقعة عند المخالفة . وإذا كانت هذه النماذج تبين جانباً من وظيفة « المفردة » السهلة في بناء القصيدة هنا فإن الكلمة الجزلة ربما لا تحتاج إلى وقفة خاصة فإنها ستشكل معظم النماذج التي ستناولها عند الحديث عن الصورة والرمز ، وكذلك عند الحديث عن امتزاج العناصر من خلال تناول القصائد الغزلية الطويلة عنده .

لكننا يمكن أن ننظر إلى الكلمة من زاوية ثانية في غزليات العقاد وهي زاوية « الصياغة » وقدرة بعض الصيغ على الإقناع والتجسيد أفضل من غيرها في مواقف معينة ، وقد أشارت

بعض الدراسات النقدية^(١). عند مناقشة نص من النصوص الغزلية عند العقاد وهو قصيدة «الحسن المحبوب» إلى أن العقاد يكثر ميله في هذه القصيدة إلى استخدام المصادر مثل الوفاء والحنان والوداعة والرونق ونعمة الطبع والدلال وهي صيغ قد تساعد على التعميم والتجريد في مقابل صيغ أخرى مثل اسم الفاعل أو الصفة المشبهة قد تكون أكثر عونا على استحضار الصور المحددة كما فعل ناجي في حديثة في الأطلال عن « واثق الخطوة ، ساهم الطرف ظالم الحسن . . إلخ » وهي ملاحظة جيدة تمتد جذورها إلى ما تعرفه كتب البلاغة العربية من فروق دقيقة بين دلالات الصيغ بعضها والبعض الآخر، لكن شعر العقاد في الغزل نفسه يجيد استخدام هذه الصيغ المحددة في كثير من مواطنه، ولعل صيغة الصفة المشبهة تأخذ شهرتها ووظيفتها في استحضار « الصور المحددة » من تردها في مطلع المقطوعة الشهيرة للعقاد «نفثة» والتي وردت في ديوانه « وهج الظهيرة »^(٢) حيث يقول

ظمآن ، ظمآن ، لا صوب الغمام	ولا عذب المدام ولا الانداء تروينى
حيران حيران لا نجم السماء ولا	معالم الأرض في الغماء تهدينى
يقظان يقظان . . لا طيب الرقاديدا	نينى ولا سمر السمار يلهينى
غصان غصان لا الأوجاع تبلىنى	ولا الكوارث والأشجان تبكىنى
شعري دموى وما بالشعر من عوض	عن الدموع نفاها جفن محزون
يا سوء ما أبقت الدنيا لمغبط	على المدامع أجفان المساكين
هم أطلقوا الحزن فارتاحت جوانحهم	وما استرحت بحزن في مدفون
أسوان ، أسوان لا طيب الأساة ولا	سحر الرقاة من الألواء يشفينى
سامان ، سامان لاصفو الحياة ولا	عجائب القدر المكنون تعينى
أصناجب الدهر لا قلب فيسعدنى	على الزمان ولا خل فيأسونى
يديك فامح ضنى ياموت في كبدى	فلمست تمحوه إلا حين تمحوونى

لقد استجبنا لإغراءات صيغة الصفة المشبهة ، فأوردنا هذه المقطوعة الجميلة كاملة ، لأنها تمثل نفسا شعريا خاصا ، كثيرا ما لجأ إليه العقاد في قصائده الغزلية ، ولكن علينا أن نقاوم الآن رغبة ملحة في تحليلها والوقوف أمامها ، لأنها لا تدخل في الإطار المنهجي الذي اخترناه لنصوص هذا البحث وهو القصيدة الغزلية.

(١) انظر : د. حمدى السكوت ، المرجع السابق ص ٨٠ .

(٢) ديوان العقاد ص ١٩٨ .

على أنه يمكن العودة إلى قضية « الصيغة » مرة أخرى من خلال قدرتها على الإقناع الشعري، وفي هذا الإطار فربما نجحت الصيغة في الاستدلال والوصول إلى محور القصيدة والهدف الذي تسعى إليه . أكثر مما تنجح فقرات متتابعة من الاستدلال العقلي سواء تم ذلك في صورة نثرية منطقية، أو في صورة شعر استدلالى مفكك العناصر، ولناخذ مثالا على ذلك، واحدة من الأفكار الفلسفية، التي تقف وراء كثير من القصائد الغزلية، وهى فكرة « ثنائية » الأشياء فى الكون وسعى كل جزء إلى تحقيق كماله وذاته من خلال الالتحام بالجزء الذى يضارعه وينظره، وهو واحد من الأسرار الدافعة وراء شوق المحبين كل إلى الآخر، وهذا المعنى يتكرر كثيرا فى قصائد العقاد الغزلية سواء من خلال طرح الفكرة شعرا، أو الإشارة إليها فى مقدمات بعض القصائد أو هو امشها، ولكن هذه الفكرة ذاتها تسعى فى إحدى القصائد إلى أن تلبس للتعبير عنها ثوبا لغويا بسيطا هو صيغة الثنية فى اللغة، التى تختار لها موصعا فريدا هو القافية التى هى أوضح أنغامها صوتا، ثم تختار كذلك صيغة فريدة هى صيغة المثنى فى حالتى النصب والجر، حيث يبدو ذلك الإيقاع المتميز للياء الساكنة، وقد سبقتها فتحة كأنها تصعد إليها، وتلتها نون مكسورة كأنها تستريح من حركة الصعود تلك تستقر على ذلك الحرف الأنفى المنغم وتظهره، والصيغة الموسيقية للمثنى المنصوب والمجور على هذا النحو تبدو منفردة لا تلتبس بصيغة أخرى فى اللغة، بخلاف صيغة المثنى إذا كان مرفوعا فإنها يمكن أن تختلط نهايتها الساكنة من الناحية الموسيقية مع نهايات أخرى كنهاية صيغة « فعلا ن » فى الصفة المشبهة مثلا، ولقد بلغ من تفرد صيغة المثنى المنصوب تلك فى اللغة العربية أن تصير من الحدود الفاصلة بين الفصحى وعامياتها المتطورة عنها، والتى تهرب فى مجملها من هذه الصيغة المحكمة التى تجمع بين الفتح والياء بما يقتضيه ذلك من تنبه الجهاز اللغوى أثناء النطق، إلى حركة تميل معها الفتحة حتى تصبح قريبة من الياء ومجانسة لها، ومن ثم تظل صيغة المثنى المنصوب من هذه الزاوية ومن الناحية الصوتية بالذات « نبلا » لغويا يوحى بمجرد إيقاعه بأن الحديث يدور حول اثنين دون لبس مع أى معنى آخر من معانى اللغة^(١).

حين نستحضر هذه الشحنات القوية التى تكمن فى هذه الصيغة، ندرك إلى أى مدى يحدوها التوفيق فى الاستدلال الشعري على قوة المزج بين الحبيبين فى المقطوعة التالية من ديوان « أشجان الليل » والتى تحمل عنوان « أتعلمين؟ »^(٢).

(١) حول بعض القيم الأخرى للتعبير بالمثنى فى الشعر، انظر كتابنا: فى النقد التحليل للقصيدة المعاصرة « مبحث »

القصيدة المعاصرة بين الاستقلال والانتفاء » مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٨ .

(٢) ديوان العقاد، ص ٣١٥ .

أتعلمين بسر بين نفسين أقوى من الحب في جميع الشتيتين
أتعلمين بحسن في مطالعه أجلى من الحسن مجلوا لروحين
أتعلمين بشيء كامل أبدا أتم من عالم في قلب صبين
إن السموات والأرض التي ضمت خليقة الله في ثوب الجديدين
لفى انتظار هواناكى تلوح لنا في خير ما أشرقت يوما لعينين
حسب الهوى ألفة القليلين وحدهما فكيف لو تم في روحين حرين

أن المقطع ليشع بقدرته على تحقيق الامتزاج في الحب، ومفتاحه الرئيسى الذى أعطاه هذه القدرة، هو الصيغة اللغوية التى لجأ إليها الشاعر، فأغتنه وحدها عن كثير من ألوان الاستدلال والاستنتاج، وساعدت مع العوامل الفنية الأخرى على تحقيق الصهر والاندماج.

هنالك اتفاق على أن الكلمة في الفن لا يقصد منها الإفهام وأداء المعنى فحسب، وإنما تتجاوز ذلك إلى الإيحاء والظلال، وهى مقولة قد لا تحتاج إلى كثير من النقاش، وقد سبق أن اقتبسنا رأيا للعقاد في مناقشة نعيمة يقترب من هذه النقطة، ومن هنا فإن الشايت أن ظلال الكلمات يمكن أن تمنح بالنص في آفاق عالية ويمكن أن تهبط به إلى مستويات دنيا، وتكون عاملا يساعد على إضاعة كثير من الجهد الذى بذله الفنان في بناء عمله.

وإذا كانت قصائد العقاد الغزلية قد حظيت بمئات الكلمات ذات الظلال المجنحة، فإنها قد اشتملت كذلك على بعض الكلمات التى قد تقف ظلها حائلا دون تجنب البيت أو المقطوعة. ولقد سبق من قبل أن أشار الدكتور مندور^(١) إلى كلمة «عقيرة» فى قول العقاد عن أغاني الطائر:

من اللغات ولا لغات سوى التى رفعت من عقيرة الوجدان

وكذلك وقف الدكتور السكوت^(٢) أمام كلمة «فهاك»، فى قصيدة «عام ثان» حين قال يخاطب العام المنصرم بعد أن منح من السجادة ما كان يريد:

دارت بروجك والهوى يخطو ويخطو على خطاك
ومحدث وجهك مقبلا ومضى فلم يذنبم «فهاك»

(١) د. محمد مندور، المرجع السابق، ص ٥٩.

(٢) د. حمدى السكوت، المرجع السابق ص ٨٧.

ويمكن أن نضيف إلى هذه الوقفات كلمات أخرى تحمل ظلالة قد تبتعد بالمعنى عما يريد مثل قوله في نونية الحب الأول^(١) يخاطب المحبوب :

يا أملح الناس هلا كنت أكبرهم روحا فيتفقا روح وجثمان

فأيا كانت صحة الصياغة اللغوية في دلالة الجثمان على الجسد، فإن اللغة قد درجت على ربط الجثمان بالميت وما يرتبط به من اشعاعات وليس بالمحسوب المتوهج الممتلئ حياة.

وفي مقطوعة رقيقة في ديوان « وهج الظهيرة »^(٢) تحمل عنوان « درج الحب » يتحدث الشاعر عن وصل محبوبه ويتمنى منه المزيد، وكلما تحققت أحلامه زاد ظمأ ويعجب كيف كان يرضى بالقليل من قبل فيقول :

قبلته فتجددت علل	غير التى داريت من على
الآن أطمع أن أكون له	ويكون إذ يمسى ويصبح لى
وأكاد أشفق أن تراعيه	حرصا عليه شوارد المقل
فى القلب شيطان يقول له	زد كلما أوفى على أمــــل
بالوكف لا نرضى فواعجبا	كيف ارتضيه أمس بالبلبل

وواضح أن ختام هذه المقطوعة الجميلة بكلمة مثل « البلبل » بإيجاءاتها الجانبية المتعددة، لا يخدم المعنى الشعرى، أي كانت درجة الدقة القاموسية في دلالة « البلبل » على درجة من درجات المطر الخفيف .

وهو فى موطن آخر يتحدث عن محبوبه الطاهر الذى يحبه مخلصا فيقدم هذه الصفات من خلال نفى أضدادها، فيبدو وكأنه يسئ إلى المحب أكثر مما يحسن إليه، يقول^(٣) .

ضاق الفضاء بما يحويه من فرح	فكل ما فى قضاء الله فرحان
إلا المحب الذى لاجبه دنس	ولامودته خب وإدهان
تفاه عن عرس الدنيا شواغله	إن الحداد عن الأعراس شغلان

(١) ديوان العقاد، ص ٤٧ .

(٢) المرجع السابق، ص ١٦٨ .

(٣) المرجع السابق، ص ٤٢ .

فلاشك أن معانى الدنس والمكر والملق ، حين تنسب إلى المحب ولو على سبيل النفى فإنها تسمى إليه وإلى البناء الشعري ، وقديما تنبه القدماء إلى أن مما يعاب ، أن يقال : هو غير بخيل والأولى هو كريم ، وكان بشار في نقاشه المشهور مع أحد شعراء عصره ، يعيب عليه قوله :

ألا إنما ليلى عصا خيزرانة إذا أغمزوها بالأكف تلين

ويذكره أن مجرد ذكر العصا يوحى بالجفاف ، ولا يغنى عنها أن تأتي في أعقابها كلمة أخرى توحى بالليونة مثل « خيزرانة » ويقدم النموذج لتلافي الكلمة غير الموحية فيذكره بقول شاعر سابق :

إذا قامت لحاجتها تثنت كأن عظامها من خيزران

فيأتى معنى الليونة دون أن تعكر صفوه كلمة موحية .

ربما يتصل باختيار العنصر اللغوى ومدى تأثيره على مناخ قصيدة الغزل ، لون الضمير^(١) ، الذى يختاره الشاعر في مخاطبة من يحب ، ولأن اللغة الشعرية لاتعمد إلى الإفهام فحسب ، كما سبق أن أشرنا ، ولأن لها طواعية في الحركة لا تعرفها اللغة النثرية ، فإن المعنى البسيط الذى يؤديه رجل معين لامرأة معينة ، حين يقول لها في لغة النثر « أنا أحبك » بضمير المتكلم المفرد والمخاطبة المفردة ، يمكن أن يؤدي في لغة الشعر بتسامح أكثر من حيث الأفراد والجمع والتذكير والتأنيث ، فيقال « أنا أحبك » بضمير المخاطب المذكر بدلا من المؤنثة ، وذلك عرف ربما كانت تلجأ إليه اللغة في البداية للتمويه والإخفاء ، ولكنه أصبح عرفا في اللغة الشعرية للمحبين وامتد إلى خلع صفات المذكر على المؤنثة تمويها وتلميحا ، ومن الممكن كذلك أن يتم توجيه الخطاب على أنه بين جمعين لا مفردين ، فيقال « نحن نحبكم » لكى تختفى المحبوبة في الحى ، ويختفى المحب في القبيلة ، وتنمو المشاعر في سياق من الكتمان ، وعندما يقول المتنبي مثلا :

يا من يعجز علينا أن نفارقهم وجداننا كل شىء بعدكم عدم

فإنه لم يجدد : من الذى يقصده في « علينا » وفي « نفارقهم » وظل المعنى مستساغا وطيبا ، لكن شبكة التبادل بين الضمائر المختلفة في الشعر يمكن أن تمتد إلى أبعد من هذا من الناحية النظرية ، فهل يمكن أن يكون الأول مفردا والثانى جمعا ، فيقال « أنا أحبك » على معنى « أنا أحبك » بكسر الكاف ، أو أن يحدث العكس ، فيقال « نحن نحبك » على معنى « أنا أحبك »^(٢) ، وهل الشاعر حر حين يختار نمطا من أنماط شبكة الضمائر المتاحة أمامه في

(١) لمزيد من التفضيل حول « الضمائر » ودورها في بناء الأسلوب انظر كتابنا « دراسة الأسلوب بين التراث والمعاصرة » ص ٩٨ وما بعدها مكتبته الزهراء ، القاهرة سنة ١٩٨٤ .

(٢) حول معنى « أنا » في الشعر ودلالاتها : انظر بناء لغة الشعر ، ص ١٨٢ . ما بعدها .

قصيدة معينة، في أن يغيره في نفس القصيدة ، فيقول لمن يجب مرة « أنا أحبك »، ومرة «نحن نحبك» أو « أنا أحبك» وهكذا؟ وما الأثر الذي يمكن أن يتركه نمط من هذه الأنماط على مناخ القصيدة ترفعا أو تواضعا أو صلابة أو انسيابا؟ إننى قد لا أملك أجابة حاسمة على هذه التساؤلات ، على افتراض أن لها إجابة حاسمة، لكننى سأكتفى بإيراد بعض أبيات من غزلية رقيقة للعقاد تتغير فيها شبكة الضمائر بينه وبين حبيبته بحرية واسعة، يقول العقاد في قصيدة « الحرام والحلال»^(١) من ديوان وهج الظهيرة :

حييى الذى لست أعنى سواه	إذا فهت بالقول مسترسلا
وقبله شعرى التى أنتحى	إذا أجمل الشعر أو فصلا
كأن مآقى ما ركبت	إلا لترعاك أو تأفلا
فما أعشق الحسن إلا عليك	وكالوحش بعدك ريم الفلا
أحين صرنا إليك القلوب	قضيت فحرمت ما حللا
قبيح بعينى أن تنظرا	ولكن لعينيك أن تقتلا
وحب الجمال حرام على	وأما اختيالك فيه فلا
ولا ضير أنك حلو المذاق شهى	العنـــــــــــــــــاق سرى الحلى
ولكن ضيرا بنا أن نذوق	وإن كان لابد أن نفعللا
وكن أنت شمس الضحى رونقا	وكن أنت نبت الربى غخلا
فإن نحن كانت لنا أعين	فقد عظم الجرم واستفحلا
فيأظالمين وما همنا	سواكم من الناس أن يعدلا
أبيعوا لنا الحب أو فاحجبوا	قواما تثنى ووجهها حلا

إن احصاء الضمائر فى الأبيات التى أوردناها وهى أبيات تدور فى قصيدة واحد وفى مقطع واحد يرينا أن المحب لبس ضمير المتكلم المفرد خمس مرات ، وضمير المتكلم الجمع

(١) ديوان العقاد ص ١٦١ .

ست مرات ، وأن المحبوب ألبس ضمير المخاطب المفرد عشر مرات ، وضمير المخاطب الجمع أربع مرات وكل هذا تم على طريقة الانتقال الحر دون تقييد بنظام معين ومع هذا فيبقى أن المقطوعة أسرة عذبة النفس .

* * *

يحتل التعبير بالصورة ، مكانا متميزا في غزليات العقاد ، شأنها في ذلك شأن كل شعر جيد ، ويزيد من عمق هذه الصورة والهدف الذي ترمى إليه ، وهى فلسفة عدها العقاد ركنا ركيناً في مذهبه ، وهاجم الصور التى حين ترد إلى أصلها لا ترد إلى أبعد من الخواص والتى لا يزيد همها عن تشبيه شىء أحمر بشىء مماثل له فلا تزيد الحياة حياة ولا النور نورا ، ونصوصه النقدية في هذا المجال مشهورة في « الديوان » وفي « شعراء مصر وبيئاتهم » وفي مقالاته المتفرقة في الأدب والنقد .

وهذا الإيثار النقدى العميق يسانده تطبيق شعري نشط يلجأ غالباً إلى الصورة ، لأنه يدرك أن لقطة واحدة تفضل عشرات الصفحات المحبرة من الكلام المجرد ، وقديما كان العقاد نفسه هو الذى قال في تفضيل الشعر عن القصة ، إن بيتا واحداً مثل قول القائل :

وتلفتت عيني فمذ بعدت عنى الطلول تلفت القلب

قال إن هذا البيت يفضل عشرات الصفحات من قصة مكتوبة ، وهل امتاز هذا البيت إلا بأنه بنى على الصورة من أوله إلى آخره؟

ولاشك أن اقتراب العقاد نفسه من دراسة الفنون الجميلة ومجالاتها المختلفة وطرائق التعبير فيها ، جعله يزداد إدراكا لقيمة التعبير بالصورة باعتبارها اللغة المشتركة بين كثير من الفنون الجميلة ومن بينها الشعر ، ولقد تحققت لديه هذه الرغبة في الجمع من خلال « الصورة » بين الشعر والرسم ، في واحد من مواقف حياته المؤثرة ، فلقد مر العقاد في تاريخه العاطفى يوما بلزمة كان مبعثها حسناء خانت مودته ، ولم يجد الشفاء من أزمته تلك إلا من خلال « صورة » رسمها أولا شعرا ، ثم رسمها له صديقه الفنان صلاح طاهر لوحة ظل يحتفظ بها العقاد في حجرته طوال حياته ، يقول العقاد بعنوان : « حرمان أو عطاء » في ديوان وحى الأربعين^(١) :

مائدة كم بت أششتاقها ألقينى في صفحتها بالذباب
أرحتنى منها فقد عفتها فليس فيها مورد مستطاب

(١) خمسة دواوين للعقاد ، ص ٣٥٤ .

ولقد رسمت ريشة الفنان صلاح طاهر، البيت الأول في صورة طبق شهي من الحلوى وقد حط عليه الذباب، وترك البيت الثاني يردده العقاد وهو يتنفس الصعداء والتطهير كلما ألقى نظرة على اللوحة المعبرة المعلقة في حجرته. وتتخذ الصورة أبعاداً مختلفة في قصيدة العقاد الغزلية، فأحيانا تكون لقطة ثابتة مثل اللقطة السابقة للحلوى والذباب، وأحيانا تكون لقطة متنامية، تمتد بنقطة اللقاء بين الموقف المعنوي وما يعادله من موقف تجسدي مصور فيكون النمو بأحدها نموا بالموقفين في وقت واحد، ولنتظر إلى هذه اللقطة التي يتجسد فيها معنى الشك وبواعثه من خلال المعادل الصوري، يقول في قصيدة لإم التجنى^(١) في ديوان أشجان الليل :

هينى امرأ في قبلة الرحي قائما طوال الليالى قانتا يتهدد
رأى قسبا يعتاده ثم أطبقت عليه ستور فهو لا يتوقد
ونادى ولا من يستجيب نداءه وضل ولا من في الدياجير يرشد
ألا يعتريه الشك والشك قاتل؟ ألا يحتويه اليأس واليأس ملحد؟

والطريق الذى سلكته الصورة في نموها لافت للنظر، فقد بدأت من أبعد نقطة متخيلة ثم أخذت تزحف رويدا رويدا حتى التحمت بهدفها، فحين يتعلق الأمر بالشك لا يريد على الدهن للوهلة الأولى صورة الناسك الذى من شأنه الجنوح إلى اليقين، ولكن الزحف من خلال بواعث الشك التى تقود الناسك ذاته إلى هذا المآل، تنمى في النفس في الوقت ذاته، فراغ صبر المحب المخلص ونفاد طاقته .

وأحيانا تتحول الصورة من خلال النمو إلى رمز مستقل لا يمثل الطرف المعنوي فيه إلا الشارة الأولى، التى ينطلق بعدها الطرف الحسى ليكبر وينمو ويتحول إلى صورة من لحم ودم. ومن ذلك الرمز للحب بالطفل وهو رمز استخدمه العقاد في أكثر من موضع في دواوينه وأصله وشاع بعد ذلك في الشعر العربى الحديث في مدارسه المختلفة، يقول العقاد في قصيدة « موت الحب » من ديوان أشجان الليل^(٢) :

غاله وهو صغير قبلما تكبر البلوى به يوم نواه
كنت أرجوه ليومى كلما عزنى في مطلع الشمس هناه
كنت أرجوه لليلى كلما لجت الحيرة بى تحت دجاء
كنت أرجوه لأمس ، لغد رب أمس لك لا ترجو سواه

(١) ديوان العقاد ، ص ٣١١ .

(٢) ديوان العقاد ، ص ٢٩٩ .

وهو يعود إلى نفس الرمز، رمز الطفل المعبر عن الحب، في قصيدة أخرى، حين يقول في قصيدة « بعد عام »^(١) من نفس الديوان .

خبريني كم من العمر يدوم ذلك الطفل الذى أكمل عاما
خبريني أنت . . إلتى لزعيم أن يدوم الدهر لايسلو دواما

ولاشك أن هذا الرمز الذى أصله العقاد فى شعره الغزلى قد شاع من بعده واستفاد منه شعراء المدرسة الجديدة، فكان مصدرهم، ولم يكونوا فى حاجة إلى العودة إلى الرمزيين الأوربيين ليقتبسوا منهم هذا الرمز كما يرى بعض النقاد^(٢) فى تعليقهم على قصيدة « طفل » للشاعر صلاح عبد الصبور، والتى تنمى نفس الرمز الذى التقطه العقاد من قبل، يقول عبد الصبور^(٣) :

قولى أمات

جسيه جُسى وجتبيه

هذا البريق

ومض الشعاع بعينه الهدباء ومضته الأخيرة

ثم احتـرق

على هذا النحو يتحرك البناء الشعري فى المقطوعات الغزلية القصيرة عند العقاد، والتى تشكل الجانب الأكبر من قصائده، معتمدا على وسائل البناء الفنية، اعتمادا على اللغة فى مستوياتها المختلفة سهولة وجزالة، واستعانة بوسائلها النحوية الجمالية فى البناء، وكل ذلك يساق من خلال الرمز والصورة المجسدة سواء منها ذات اللقطات الثابتة أو تلك التى تتنامى لكى تجسد المعنويات الداخلية، من خلال المعادل الحسى الخارجى .

فى هذا الإطار الفنى تتحرك المقطوعات الغزلية القصيرة عند العقاد فتشع ضياء وتخلق أحيانا، وتقتصر عن ذلك فى بعض الأحيان ولكنها فى كل الحالات، تصدر عن نفس شاعر كبير.

(١) ديوان العقاد، ص ٣٢١ .

(٢) انظر: د. محمد غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث، ص ٤٩ دار نهضة مصر، سنة ١٩٧٧

(٣) انظر: صلاح عبد الصبور: ديوان «الناس فى بلادى»، ص ١٠٠ بيروت، سنة ١٩٥٧

لم يبق أمامنا إلا أن نقرب من مناخ القصائد الغزلية ذات النفس الطويل نسيباً وهي تلك القصائد التي تخرج من إطار اللقطة الغزلية المحددة، إلى إطار الحب والجمال الأوسع الذي يشكل فيه الجمال الأنثوي واسطة العقد، فتبقى القصيدة لذلك غزلية رغم تحليقها في آفاق متعددة.

وهناك رابط قوى يقيمه العقد في فلسفته وإبداعه الفني معا بين مناحى الجمال المختلفة في الطبيعة، ومن بينها الجمال الأنثوي، وهو يجعل العشق من ثم ليس دافعا فحسب إلى التوالد والاتصال الجسدى، وإنما هو دافع كذلك إلى الإبداع الفنى في ذاته، يقول العقد في إحدى مقالاته المبكرة التي ضمها في «ساعات بين الكتب»^(١)، وكانت بعنوان: «الغزل الطبيعي»: «ليس تأثير العشق بمقصود على العلاقة النسبية بين الرجل والمرأة، ولكنه يمتد إلى كل غريزة سواء كان لها ارتباط بالشوق الجنسي أم لم يكن، وربما ملك النفس وتمكن منها ولم يبلغ تأثيره النوعى عليها. إلا أن يذكى فيها الغرائز الغيرية التي تقوم عليها علاقات المجتمع، وأن ينمى الأذواق النوعية التي تترجم عنها الفنون الجميلة من شعر وتصوير وغناء، ولذلك كان أهل هذه الفنون ممن لا يستغنون عن العشق، لأن موت عاطفته في نفوسهم يميت أذواقهم الفنية».

إن ذلك التصور الفلسفى عندما يتحول إلى عمل إبداعى في القصيدة الغزلية فإنه يعتمد على امتزاج عناصر الجمال الثابت منها والمطروح للتثبت والتغزل، ومن أجل هذا فإن القصيدة قد تبدو للوهلة الأولى مشكلة من أجزاء مختلفة بعضها يمتد في عالم الطبيعة أو عالم الحيوان، أو عالم الطير، والبعض الآخر في عالم الجمال الأنثوي، وليس هذا لجوءاً إلى ما كان يعيبه العقد على حافظ من أنه يخلط الأغراض في قصيدة واحدة، فكان لديه قطعة من الحرير وقطعة من المخمل وقطعة من الكتان، وكل منها صالح وحده لصنع كساء فاخر نسجه ولونه، ولكنها إذا جمعت على كساء واحد فتلك مرقعة الدراويش^(٢)، فالعقد في هذا اللون من القصائد الغزلية، كان يستطيع أن يأخذ من خيوط القطع المتلازمة ما يجعله يشكل نسيجه المستقل.

وتختلف درجات استدعاء العناصر الطبيعية من قصيدة لأخرى، فهي أحيانا تأتي في صورة موجات مستقلة تأخذ حظها من النمو والتفصيل والتأمل قبل أن تندمج اندماجا

(١) عباس محمود العقاد: ساعات بين الكتب (المجموعة الكاملة) المجلد الرابع والعشرون، ص ٣٠٥، دار الكتاب اللبناني، سنة ١٩٨٣.

(٢) انظر في تفصيل هذه القضية، د. أحمد هيكال: تطور الأدب الحديث في مصر، من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، ص ١٩٣، الطبعة الخامسة، دار المعارف، سنة ١٩٨٧.

طبيعيا في الموجة المحورية للقصيد، وأحيانا تأتي في صورة لقطات سريعة، كل لقطة منها تنتمي إلى أفق قابل للنمو في ذاته، ولكنها تصب مركزة حول نقطة تلاقي القصيدة، ومن هذا النوع الأخير، تأتي هذه اللقطات المركزة في قصيدة «اليقين» من ديوان «أشجار الليل»^(١) حيث يتيقن المحب بعد فترة وتردد، أن الهجر قد وقع، ففتلون الأشياء جميعها أمامه بلون اللحظة التي يحسها، وتسعى العناصر جميعا لتحاوره أو يحاورها:

سل الصبح كم ماريته كلما بدا ولم يبد فيه ذلك الوجه حاليا
سل الليل كم جافيته كلما سجا ولم أرتقب فيه الحبيب الموافيا
سل النيل كم أنكرته كلما جرى ولم ألق فيه ذلك الحسن جاريا
سل الدار كم ناشدتها القرب راجيا وأرهفت في أنحائها السمع جاريا
وتطلبه منى جفون تعودت على البعد أن تلقاه في الحى آتيا
سل الروض مطلولا سل الفقر صاديا سل النجم لماحا، سل البدر ساريا

فالعناصر التي أتت إلى محور القصيدة بعضها يباين بعضا في طبيعة ما يعطيه من الأحاسيس الأولى ومن هذه الناحية، فإن الصبح يباين الليل، والروض يباين القفر، والنيل الجارى يختلف عن الدار الثابتة، لكن الشاعر العاشق يوجد الصهر بينها من خلال اتخاذ ذاته محورا تتجمع عندها في مأساتها كل مظاهر الطبيعة من ناحية ثم من خلال المواجهة مع هذه العناصر والتي تختلف من عنصر إلى آخر على النحو الذى توضحه الجمل التالية لكم الخبرية في الأبيات فالصبح إذا بدا يباريه، والليل إذا سجا يجافيه، والنيل إذا جرى ينكره. . إلخ وهكذا يستطيع الشاعر أن يحول درجات التباين إلى درجات التحام في لوحته الغزلية التي تساعده على ثباتها عناصر الطبيعة.

في بعض القصائد الغزلية تستقل العناصر الجمالية إلى حين. ثم تقدم نفسها وقد اكتملت إلى العنصر الرئيسى وهو عنصر الحب والجمال الأنثوى لكى تزيده تألقا ووضوحا، وقد تكون هذه العناصر ممثلة في الجمال الطبيعى من أزاهر وأغصان وأشجار ومياه، وحيوانات وطيور وتلك تقود خطى المشاعر انطلاقا من الجمال العام إلى الجمال الخاص ومن الجمال المتاح إلى الجمال المتأبى، وقد تكون هذه العناصر متمثلة في بواعث النشوة الطارئة لكى تخلص إلى الحلم بالنشوة الدائمة، ويتمثل هذا التصور الأخير على نحو خاص، في المزج بين الخمر والحب، وهو مزج عرفه تراث الشعر العربى، وتراكت من خلال مثات

(١) ديوان العقاد، ص ٣٣٦.

القصاصد فيه ، طبقات من المتعة على اختلاف درجاتها تقود فيها الخمرة دائما إلى آفاق الحب ، بدءا من تلك التى تعنى بالرمزين (الخمر والحب) مستوَاهما الظاهرى المألوف ، وانتهاء بتلك التى تعنى بالرمزين مرحلة من مراحل الحب الإلهى الصوفى ، ومن ثم فلا غرابة فى أن تشيع نفس الصور فى ديوانى أبى نواس وابن عربى ، أو ديوانى الأعشى وابن الفارض ، وهى تتيح لكل عاشق أن يصعد بالخمر إلى الدرج الذى يبتغيه .

اتبع العقاد هذا « التكنيك » فى بعض غزلياته ، ومنها هذه القصيدة التى ترد فى ديوان وهج الظهيرة^(١) بعنوان كأس على ذكرى ، حيث يدور المقطع الأول منها على محور الخمر :

يانديم الصبوات أقبل الليل فهات
واقطل الهم بكأس سميت كأس الحياة
ومن خلال هذا المقطع يتدرج إلى السمات المشتركة التى يمكن أن تجمع بين الخمر والمحبيب :

وهى سكر العين باللون سنسى اللحمات
وهى سكر الأنف بالعطر ذكى النفحات
وهى فى الكأس وفى النفس أخذ النشوات
وبعد أن يستوفى هذا المقطع ويبدو وكأنه عنصر مستقل نما فى ذاته وإن كان قد استطاع أن يشى بما سيثول إليه ، يربط المقطع على الطريقة القديمة فى حس الانتقال بالمحبيب ، فينسج من كلمة « هات » التى كانت قافية البيت الأول ، مفتاحا يربط بين المقطعين :

هاتها واذكر حبيب النفس يا خير ثقاتى
ودع التلميح واجهر باسمه دون تقاة
صفه لى صفه وما كان بمجهول الصفات
غير أنى أمتع السمع بحظ الحذقات
صفه فى قلبى لو استطعت وترجم زفراتى

والمقطع من خلال هذا يصب فى المحور الرئيسى وهو الغزل ، من خلال التمهيد بالخمر بما يؤدى إليه من تحليق ، والشاعر يستعين بالمداخل الكلاسيكية فى تفضيل وصف الجهر

(١) ديوان العقاد ، ص ١٤٩ .

على وصف السر، وإمتاع الأذن بلذة السماع والعين بلذة النظر، وهو معنى مألوف في مثل :
قول أبي نواس :

ألا فاسقنى خمرا وقل لى هى الخمر ولا تسقنى سرا إذا أمكن الجهر

وهو عندما يخلص إلى قلب المقطع وقد تخلص من صور الخمريات أو مزج بينها وبين الغزليات على النحو الذى رأيناه فى اقتباسه معانى أبى نواس فى الخمر والبأسها للمحبيب، يندرج الشاعر من هذا إلى طرح مجموعة من الصور التجسيدية للمحبيب وهى صور تطرح على مستويين تعبيريين، أولهما يطرح من خلال الصور الإنشائية ، فتتوالى أربعة أبيات ذات مفتاح إنشائي واحد :

أترى ألبق منه فى اصطیاد المهجات
أترى أملح من خطراته فى الخطرات
أترى أصبح من خديه بين الوجنات
أترى أعدل من قامته فى الصعدات

ولعل الذى يمكن أن يلاحظ على الصور مع جملها، أنها مستمدة جميعا من موروث ثقافى، أكثر مما هى مستمدة من تأمل فى محبوب بعينه، وهى تتوالى كالصور المستعارة المألوفة، تبدو لعين القارئ وكأنها صور بلاستيكية، أو صور « موديلات » تقدم المقاييس النموذجية فى الجمال، أكثر مما تقدم نموذجا حيا له، والعقاد نفسه أشار مرة إلى فكرة «النموذج المثالى» فى الجمال الذى يتعلق به الهوى فى ذاته، لدرجة تتداخل معها الرؤية فى عين الشاعر فهو يقول فى إحدى قصائده^(١) :

أهواه أم أهوى خيالا تعلقت به نظرتى فى صفحة القدماء

ثم تأتى بعد هذه الموجة من الجمل الاستفهامية الانشائية، موجة أخرى من الجمل الخبرية، وكأن الصفات التى كانت تطرح على مستوى التساؤل أصبحت موضع تأكيد على مستوى الإخبار :

ذهبى الشعر ساجى الطرف حلو اللفتات

وهذا البيت تذكر به أبيات قالها على محمود طه فيما بعد على نفس القافية فى قصيدة «الجنودل» .

(١) ديوان أشباح الأصيل ، ص ٢٧٣ .

وتتابع بقية الصفات الخبرية على هذا النحو، حتى يبدو المقطع وكأنه قد تخلص من آثار «الخمریات» في المقطع السابق، أو انتشى بها.

لكن المقطع التالى لا يلبث أن يعود إلى نفس مفتاح المقطعين السابقين، ومن ثم يعود إلى الخمر، لكن لكى يمزجها هذه المرة مع المحبوب في مقطع واحد:

هاتها باسم حبيبي قاتل الله عداتي

هاتها عشرا وكرر وصف العذب مئتا

صفه غضبان وصفه لاعبا بين اللدات

ويقود هذا المزج الشاعر إلى حميا تذكر الحبيب فينسل مرة أخرى من الخمر إلى صفات المحبوب ويمتد التذكر إلى القسوة التى علموها له، فإذا بالخمر تعود مرة أخرى إلى الظهور في المقطع، لا لتذكر بالحبيب كما فعلت على امتداد القصيدة، ولكن لتساعد على التسلى عن هموم الذكرى.

علموه وهو لا يعلم ماكيد الغواة

ليتنى علمته الوصل وتكذيب الوشاة

صفه بل أمسك فقد هاجت عليه حرقاتي

جمع الوجد بأشجاني وضاق أزماتي

هاتها صرفا وأغرق فى طلاها حسراتي

عوضا عما يؤاتى من هوى أو لا يؤاتى

وعلى هذا النحو لا تبدو العناصر المختلفة فى القصيدة وكأنها أجزاء من رقع الدراويش، وإنما تبدو وقد تداخل النسيج فيها وأصبح لها «ماء» واحد يمهّد كل عنصر فيه لتاليه ويحمل أصداء سابقة وتكون للقصيدة من ثم وحدة خاصة، فلا هى تنتمى للعناصر الأولى ولا هى تنفصل عنها، وإنما تصهر العناصر جميعا لتشكّل منها عنصرا جديدا هو القصيدة، وذلك جزء من عمل كيمياء الشعر.

يخض الحياة من قبل ، وما دام مؤهلاً لأن يعكس نفساً متفردة لا ترتدى ثياباً مستعارة ولا تخاف من أن يكون الطريق قد تم ارتياده : « ومهما سرى قبل السائرون ، فإنى على كل خطو جديد » ومن هذا المنطلق يستطيع الشاعر الجيد أن يجعلنا نحس بأن تيار الحياة كمجرى النهر المتدفق لا نستطيع أن نغمس يدنا فيه مرتين أبداً على حد تعبير مارسيل بروست ، على حين يجعلنا الشاعر الأقل جودة نحس أننا أمام بركة من الماء الراكد الذى غمست فيه آلاف الأيدي من قبل وتركت فيه جانبا مما تحمله من خير أو شر .

ولعل محمود حسن إسماعيل كان من أكثر الشعراء المعاصرين دورانا حول كنه تجربته الشعرية وتصوره لأبعادها وأساليبها ومداها بل وتفردا وهو منذ لحظة مبكرة فى تجربته الشعرية كتب سنة ١٩٣٧ م يقول (١) :

غيرى يسوق الشعر فضل بلاغة وأنا أفجر فى منابعه الدما

ومادامت البلاغة ليست هدفه المعلن على الأقل وإن كانت أحد أجنحته فى رحلة العودة بعد اكتشافات الغابات البكر ، فهو فى حاجة لأن يتدرع فى رحلة الذهاب بوسائل النفاذ والتوغل والتجاوز ، ويتزود بشيء قريب مما كان يتحدث عنه الشاعر الفرنسى رونساو فى القرن السادس عشر عندما يكتب عن الشعراء قائلا :

عندما تحف من الذرات الإنسانية أرواحهم

ويعبئهم ذلك الغضب المقدس

وتطهرهم الصلوات . . . يخفون إلى كل الآفاق

وشاعرنا يتحدث بدوره عن نايه الذى له فى كل صدر درب وعن قدرته على أن يجوس داخل ألفاف التيه لكى يفجر الموج ويعصر الأسرار فى الكثوس وأن المدى الذى يبلغه من صحارى الغيوب تجهله الريح وهو مدى لا شاطئ له (٢) :

ربابى على النفس ، نفس تطل وتصغى وتعزف هم النفوس

ففى كل صدر لنايى دروب وألفاف تيه لئديها تجوس

تفجر أمواجهها الموثقات وتعصر أسرارها فى الكثوس

مجنحة من صحارى الغيوب بما يجهل الريح أقصى مداه

(١) قصيدة أنا شاعر الوادى ، ديوان هكذا أغنى ، دار المعارف ١٩٧٧ م . ص ١٦٤ .

(٢) ديوان قاب قوسين ، الطبعة الأولى سنة ١٩٦٤ م . ص ٣٤ .

فلا في الفضاء ولا في الخفاء لها شاطئ تحتويها رواه
 سديم من السهج المستطير على كل شيء يؤج الحياة
 وإذا تجاوز الأفق المعاهد المرسومة والرؤى المطروقة، فلا يصبح الحديث عن التجربة
 الشعرية ضرباً من الزهو أو الفخر ولا مجرد حديث الصدى الذي يحدته التاج الشعري في
 المتلقى فيراه الأعمى ويسمعه من به صمم، ولكنه يصبح استكشافاً وعونا على الاستكشاف
 في آن واحد، ويصبح ترنماً بالآفاق المتوخاة، ومحاولة لتلوين بعض الأحجار في المرتقى
 الصعب الذي صعد الشاعر من خلاله إلى قمم مجهولة، لا لكى يرسم للقارئ خط
 الصعود «السياحى» المريح ولكن لكى يساعده على تحمل عناء لذة الكشف والارتداد،
 على هذا النحو يعود محمود حسن إسماعيل إلى الدوران حول البصيرة الشعرية وحقلها الذي
 تمارس من خلاله لونا من «الفراسة» الشعرية متمثلاً في قراءة أسرار الوجود والوجوه والنفاد
 منها إلى خبايا الصدور، وإذا كان ديستوفيسكى يلذ له أن يتأمل في وجوه العابرين وأن
 يحاول أن يقرأ ما يمكن أن يدور وراء كل وجه من أحاسيس متفردة يجعلها خميرة لتجربته
 القصصية ويقول عبارته المشهورة^(١) : «كنت مولعاً بأن ألحظ السائرين في الشوارع وأتأمل
 سحنهم المجهولة، وأبحث من هم، وأتخيل كيف يحبون، وما يمكن أن يكون مشار
 اهتمامهم» فإن محمود حسن إسماعيل كان لديه إحساس بأبعاد تجربته على نحو قريب حين
 يقول^(٢) :

دهور توالى والرباب على يدي	وأعزف للإنسان سر تميمتى
وأستل من تيه الوجوه ضلالها	وما دفقته في سراب الخديعة
أغوص بها حتى يلدوب شغافها	وأنفذ حتى في جذور الغزيرة
ومهما تلوت نظرة أو تخالست	رمى لها صياد كل خبيثة
ودرت حواليلها وطرفى ساكن	يجوب زوايا النفس في كل نظرة
فما فاتنى وجهه، ولو كان زاده	من التيه، ليل غارق في سكينه
ولا فر عنى من سمعت بوجهه	عزيف الرياح الهوج فوق الظهيرة

(١) انظر النقد الأدبي الحديث، غنيمي هلال، طبعة الثالثة، ص ٥٠٩.
 (٢) قاب قوسين ص ٩٨، ٩٩، وانظر كذلك قصيدة «صحراء العجائب» في الديوان نفسه وهى قائمة على فكرة
 «الفراسة» مجال للتجربة الشعرية.

وإذا كانت أشعة التجربة الشعرية تمثل ضوءاً كاشفاً يحاول الشاعر في وعى توجيه مساره وهو يتأهب في رحلة الذهاب، قبل أن تتخلق وتكتسب على يديه عناصر البناء الشعري في رحلة الإياب كما سنرى، فإن منبع التجربة ذاتها يظل غامضاً لديه، ولحظة رضاها يظل هو طوعاً لها قبل أن تنبثق فتكون طوعاً له، والشاعر كثيراً ما يدور حول منابع تجربته سواء في المقدمات النثرية لقصائده، أو خلال القصائد ذاتها، وكثيراً ما يتحدث عن موجات الفتور أو الأفلو أو الانبثاق التي توجه العلاقة بينه وبين لحظة الإلهام وهو في حديثه عن منابع اللحظة لا يكاد يختلف كثيراً عن فكرة أفلاطون القديمة في أن الشعراء كائنات تتقمصها أرواح علوية فتملأ عليها ما تريد دون أن يكون للذوات الشاعرة كثير من الطوع في استقدام اللحظة، في مقدمته لقصيدة « سيف الله »^(١) يكتب الشاعر: « أصغى الشاعر لممس الضياء على قبر الإمام على رضى الله عنه في زورة للنجف الأشرف بالعراق . . . فسمع هذه الترنيمة وألقاها . . . في مساء اليوم نفسه » وهو قريب من المعنى الذى يفيض عنه شعراً حين يقول^(٢) :

ولا سجرة في مهب الخيال	يغنى بها ما تلقفتُهُ
نشدت السكينة في كل جمر	على وتر القلب أوقدتُهُ
ومالى يد فيه إلا صدى	كما تسمع الروح رددتُهُ
غنائي، ومنى ومالى سبيل	إليه فأنى أنى سقتُهُ

وإذا كان النقاد قد لاحظوا على مبدأ أفلاطون الشهير في الإلهام أنه يعكس في وقت واحد شيئين^(٣) : قلقه من هديانهم، وهو ما دفعه لأن يخرجهم من ذواتهم ويعتبرهم غير مسئولين من ناحية، ويعكس من ناحية ثانية لونا من التعظيم لهذه الذوات التي عادت لثوها من زيارة الحضرة المقدسة. إذا كان هذا الانطباع أكدت جانب عدم المسئولية فيه محاورات سقراط الشهيرة، فإن شاعرنا يتكئ على جانب الإيجاب وحده في التصور القديم، حين يحفظ للشاعر زمام حمل المشعل في رحلة الاستكشاف التي تعقب لحظة الإلهام، كما أشرنا من قبل، إن الشاعر في دورانه حول التجربة الشعرية، يلتقط لحظة حلولها التي تشبه حلول العافية في البدن بعد طول السقام فتتنزع الأكفان ويضج الهوى ويولد الفجر ويحيى

(١) ديوان « لا بد » ص ٧٦ .

(٢) السابق ص ١٥٥ .

La Poesie par J. L. Jpubennt. P 33. Gallimand.(٣)

السحر ويستيقظ الملاح وتنطلق أشعره السفائن ثم يحرث الهشيم الذى لف الحياة،
والصمت الذى دنفها ويأتى العذاب الخالد والألم العظيم الذى يحن له دائماً من مر بلحظة
الإلهام وسبر غورها على النحو الذى يقدمه محمود حسن إسماعيل فى قصيدته «سواقى
إبريل»^(١).

ضج الهوى فى بدنى فهل نزعْتَ كفننى
وسقت فجراً من زمان الحب فوق
أعبنى

وجئتنى بالسحر والماضى الذى بددنى
ونشوة لم أدر إلا أنها توقظنى
وتطلق الريح لآفاقى وتزجى سفنى
ضج الهوى فى بدنى فزلزلىنى واسكنى
واحرقى كل هشيم فى الحياة لفنى
وكل صمت راح فى رماده يدفنتنى
ويغرس النسيان فى كل تراب ضمنى
سوقى إلى قلبى عذاباً خالداً يرحمنى
ويترك الأيام حولى لاهيات المحن

وهذه التجربة الشعرية الفريدة غير المستعارة، إذا كنا نلمح فيها من خلال التحليل
هذا الصراع المستمر بين اللا إرادة والإرادة متمثلاً فى لحظة الإشراق غير الاختبارية متبوعة
بمحاولة السباح المهيمنة على الموجة وتوجيه مسارها قبل أن تهيم هى على الجسد وتطويه،
وإذا كنا نلمح أيضاً فى التجربة لحظة الأقول والانبعث من خلال التاج الشعرى لمحمود
حسن إسماعيل، فإن ذلك لا ينبغى أن يصرفنا عن ملمح رئيسى وهام تبوح به قصائد
الشاعر نفسه، وهى شدة الالتحام بين عناصر التجربة التحاماً يكاد يستعصى على التجزئة
ويكاد يتهم محاولتها بالافتعال، وهو التحام تتلاقى فيه اللحظة اللا إرادىة باللحظة الواعية
ومسار رحلة الاستكشاف برحلة العودة بوسائل التعبير عنها، وتبلغ قمتهما عندما تلتحم

(١) «قالب قوسين»، ص ١٥٢.

التجربة بالشاعر نفسه فلا نجد ثمة ذاتا متأملة وموضوعا خارجيا يتلقى أشعة التأمل ، وإنما نجد « قصيدة » تشكل عالمها الخاص ووسائلها الخاصة ، وتتيح في كثير من الأحيان أن تبعد عن التفكير في العالم الموازي الذي ينبغي أن تقارن به لكى تقاس درجة البعد والقرب ، درجة التشبيه أو الاستعارة ، درجة المماثلة أو المخالفة ، وكأنها تريد أن تتجاوز مرحلة « كأنه » أو « ما أشبهه » مجسدة عالما منفردا لا يقاس إلى سواه ولا يقاس سواه إليه وهو قريب من العالم المنفرد الذي كان يحلم به المتنبي في صباه عندما كان يقول :

أعط عنك تشبيهي بما وكأنه فما أحد فوقى ولا أحد مثلى .

وهو العالم الذى عبر عنه كذلك النقد الأدبى الحديث عندما فرق بين العالم الذى يتولد عن الخيال الروائى والعالم الذى يتولد عن الخيال الشعرى ، وقد رصد رولاندا بارت دراسة لهذه القضية أطلق عليها « استعارة العين »^(١) *Ia Metaphore de l' Oeil* ، أشار فيها إلى أن الخيال الروائى خيال « احتمالى » بمعنى أن الرواية قائمة فى أساسها على أن كل ما يروى قابل لأن يحدث ، ومن ثم فهو خيال خجول حتى فى أكثر ألوان الإبداع رفاهية ما دامت لا تجرؤ على التجسد إلا تحت ضمان الواقع وعلى العكس من ذلك فالخيال الشعرى خيال غير احتمالى ، والقصيدة غير قابلة فى أى حال لأن تحدث إلا على التخوم الحانية أو الملتهبة من عالم « الفانتازيا » ومن هنا فإن الرواية تتشكل من التنسيق بين عناصر واقعية صُدفوية لكن القصيدة تتشكل من استكشاف الكمون فى العلاقات بين العناصر .

إن هذا التصور الذى قد نعود إلى بعض تجلياته التعبيرية على بناء القصيدة عند شاعرنا ، يتجسد بطرائق مختلفة فى كثير من قصائد محمود حسن إسماعيل وعلى نحو خاص فى المرحلة المتأخرة منها ، فعندما تقلع به السفن فإن معيار الرحلة الخارجية والذى يتمثل بالضرورة فى اتجاه الرحلة ، ويتمثل فى مستوى مواز فى طرح التساؤل حول هدف قصيدة أو معناها ، هذا المعيار ينبغي أن ينحى^(٢) :

سفنى أقلعت

فلا تسألونى ، فى دروب العباب : أيا ن تمضى ؟

مثلما تشهق الدموع دعونى

أزرف السر من بقيات ومضى

لأفراق ولا وداع

ولكن حالة من ضفاف بعضى لبعضى !

(١). 238. (Roland Barthes Essais Critique. Editions Seuil 1981.)

(٢) انظر قصيدة ، سفن أقلعت ، ديوان صلاة ورفض الطبعة الأولى ، سنة ١٩٧٠ .

إن الإطار الخارجى لعالم القصيدة قد تحدد أو فلنقل قد ألغى ، فى حشد من الصور قصد به الإرباك المتعمد لإطار الخطاب الثرى المنطقى ، فلاجهة ولا فراق ولا وداع ولا نقطة بدء تقابلها نقطة نهاية ولكنها رحلة من ضفاف بعض هذا « الكل » الملتحم من المشاعر والقصيدة والأداة والعالم إلى ضفاف البعض الآخر ، وفى ضوء هذا المفتتح يتحدد المذاق وعلى المتلقى الذى يتابع الرحلة الغريبة أن يلتزم بالبناء الداخلى الخاص لعالم القصيدة ، وأن يتذكر نصائح « الخضر » لصاحبه فلا يسأل الشاعر عن شىء حتى يحدث له منه ذكرا فجزئيات الرحلة لا تقيم بالضرورة علاقة مع جزئيات العالم الخارجى ، ولكنها تركز على تفجير الكمون فى العلاقات بين عناصرها :

لا شرع ولا سفين

ولكن زورق ، من سماء روحى لأرضى
أطلقته الأحزان من كل شط
زائرا ، يوقظ اللهيب ويفضى
أنا ملاحه وحادى خطاه
وأنا موجه وعاتى دجاء
وأنا فجر حلمه ، وكراه
وأنا يقظة حادها هواه
فاتركونى

كما تغنت رؤاه ، أتغنى بسره ثم أمضى .

إن جانبنا من ملامح التشكل الخاص لعالم القصيدة لا يتجلى من خلال اللجوء إلى اللغة التصويرية وحدها ولكنه يتجلى من خلال البناء اللغوى النحوى الخاص الذى يمكن أن يسعى بكيمياء التعبير مساندة لكيمياء التصوير لكى يشكلها معا لحمة البناء الشعرى وسداه ، وكما تقوم الكيمياء فى عالم المادة بالتهدى إلى الوسائل التى يتم من خلالها مزج عنصرين أو أكثر بينهما كمون فى قابلية المزج بين عناصرها قد يكون خافيا على العين غير الخبيرة بالاكشاف الدقيق ، وكما ينتج عن ذلك المزج عنصر ثالث قد لا تبدو للوهلة الأولى علاقة واضحة بينه وبين العناصر التى انبثق منها لأنه يشكل فى ذاته عنصرا جديدا ، فإن لغة الشعر تصويرا وتعبيرا تقوم بهذه المهمة بين العناصر اللغوية أو بين واقعين مختلفين وكما كان يقول أندريه بريتون رائد السريالية : « كلما كانت العلاقة بين الواقعين بعيدة ودقيقة ، كانت الصورة قوية ، وكان لها زخم انفعالى ، وواقعية شعرية »^(١) .

A . Breon Premier Manifeste du Suralisme. Coll Ideas. Paris 1963.(١)

وإذا نظرنا فقط إلى الجملة الإسنادية الرئيسية التي ترد في المقطع الأخير في شكل جمل اسمية تتكون من مسند إليه ومسند ، من مبتدأ وخبر ويتحد المسند إليه أو المبتدأ فيها على حين يختلف المسند أو الخبر، فسوف نلاحظ جانباً من أسرار كيمياء التعبير، ولنعد النظر إلى هذه الجمل الأربع المتتالية :

أنا ملاحه وحادى خطاه
وأنا موجه وعاتى دجاءه
وأنا فجر حلمه وكراه
وأنا يقظة حداها هواه

فسوف نلاحظ أن البناء هنا يحطم عن عمد أحد أعمدة المنطق النحوي للبناء النثرى ، حيث يقتضى هذا المنطق في حالة الإسناد أن تتم عملية نفى وإثبات متزامنة بين كل من منطوق المسند ومفهومه ، فأنت إذا قلت : هو أبيض فقد قمت بإثبات صفة البياض في منطوقها للمسند إليه وفي الوقت ذاته قمت بنفى صفة المفهوم وهى السواد عنه ومن أجل هذا فإنك لو قلت هو أبيض كالعنبر لأصدر المنطق حكمه يخطأ العبارة لوقوع التناقض الواضح^(١) في عالم الواقع ، لكن جمل الإسناد التى معنا تلجأ في سبيل إحلال عالم آخر محل عالم الواقع إلى مخالفة هذا التصور المنطقي على طول الخط بإثبات المسند وضده في وقت واحد إلى مسند إليه واحد ، وقد جاء هذا البيان في سلسلة الصور المتضادة على النحو التالى :

أنا الملاح أنا الموج
أنا الدجى أنا الفجر
أنا الكرى أنا اليقظة

وزاد من حدة التناقض هنا وجود ضمير الغائب : «ملاحه ، موجه ، فجره ، كراه» وارتباطه بتناقضات مكانية كالفوقية والتحتية في الملاح والموج وتناقضات زمانية كالليلية والنهارية في الدجى والفجر أو الكرى واليقظة ، وكل هذه التناقضات تصب في مجرى تأكيد خصائص عالم التجربة الشعرية انفصالاً عن العالم الواقعي الموازى .

ولا تقل كيمياء التصوير تأثيراً في عالم التجربة الشعرية عن كيمياء التعبير، حيث تتداخل الصور هادفة إلى تدوير الفواصل بين الذات والموضوع :

(١) حول هذه القضية انظر كتاب : Jean cohen. Le haut Langage وترجمتنا العربية له : « اللغة العليا . النظرية الشعرية » المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة ١٩٩٦ .

سفننى أقلعت وما كنت فيها
إنما كان سبجها في عروقي
تمخر الموج وهو قلبي
وتحتاج زئير الرياح وهو طريقي

وحيث تتعاقب الصور مراوغة بين التجسيد الموهم بوجود السفينة والملاح والموج
والشاطئ . والتدوير المتعمد المحطم للإطار ، المفجر لامتزاج البعض بالكل واللمحظ
بالدائم :

انظروها تميد في لجها النشوان
سكرى تجرؤهم الرحيق
نظرت ، ثم أطرقت ، ثم سارت
مثلما انهار عاصف في حريق
حرة ، لا تريد شطاً ولا تنشد برا
يريد وأد الخفوق
أذهلتها جناز الموج
فارتدت وقالت لكأسها لا تفيق
واسخرى في الرفات ، والموت
وأسقى ثاكلات الرياح ، نوح
الغريق !!

وعلى هذا النحو تتجسد ملامح العالم الخاص للشاعر بوسائله الشعرية الخالصة ،
وتتبدى معنى خصوصية التجربة وتطوير الأداة .

* * *

إن هذا التصور الناضج لأبعاد التجربة الشعرية ، والذي بلغ نضجه حدا جعله يفيض
في التناجى الشعرى ذاته ، ويدور الشاعر من حوله ، دورانا يلفت النظر ، وربما أكثر مما يمكن
أن نلتقى به لدى كثير من الشعراء العرب في العصر الحديث ، هذا التصور لم يولد به
الشاعر ، ولم يُصَبَّ مرة واحدة في نتاجه ، وإنما نضج شيئا فشيئا حتى استقام في المرحلة
الأخيرة من حياة الشاعر على نحو خاص .

وقضية المراحل في شعر محمود حسن إسماعيل ، كانت موضع اهتمام كبير من الدراسات التي دارت حوله ، سواء تلك التي درست مرحلة زمنية من نتاجه كما صنع الدكتور أحمد هيكل^(١) أو تلك التي حللت ديوانا من دواوين المرحلة المبكرة^(٢) ، أو ديوانا من دواوين المرحلة المتأخرة^(٣) أو ظاهرة فنية في النتاج الشعري له^(٤) ، بل إن الشاعر نفسه كان على وعى دائم بهذه المرحلة ، ولم تخل قصائده ذاتها من إشارات متكررة إلى مراحل تجربته المتعددة في مثل قوله^(٥) :

لى مع الأمس حكايات شقيات البلابل
كنت أشدوها دموعا غفلت عنها الثواكل
أنا والكوخ وليل في جناح الرق واغل
وزمان أحذب الخطوة من عض السلاسل
بزغ الفجر وشق الدرب فيه بالمعاول
فازحفى فالنور ظمآن إلى موج القوافل
واتبعينى فالغد الأخضر، فوق الدرب مائل
أو مثل قوله^(٦) :

سمعت به الكوخ تحت الظلام عويلا من اليأس غنيته
وشلت يد الله طاغوتها بفجر على النيل قدسته
فناغمت فيه انتفاض الحياة بسحر من الله ألهتمته
وسبحت لما أطل الضياء ودك الظلام الذى عشته

ولاشك أن من الميسور لمح المراحل الكبرى للتجربة الطويلة المتنوعة من حيث موضوعاتها الأثيرة أو المسيطرة مثل تجربة الريف والفلاح والطبيعة ثم رحلة الحب ، ثم

(١) أحمد هيكل : دراسات أدبية. دار المعارف سنة ١٩٨٠م ، دراسة بعنوان : محمود حسن إسماعيل ، وسماه شعره حتى قاب قوسين » وكانت الدراسة قد نشرت من قبل في شكل مقال بمجلة الشعر، يونيو ١٩٦٥م .

(٢) شفيق السيد : دراسة لأبد ، دراسة ملحقه بالديوان ، طبعة المعارف ، ١٩٧٧م .

(٣) على عشري زايد : ديوان لأبد » هكذا أغنى » ملحق بالديوان ، طبعة دار المعارف ، ١٩٧٧م .

(٤) أحمد درويش ، الحوار الخلاق مع الطبيعة عند محمود حسن إسماعيل ، فصل في كتاب النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة مكتبة النهضة ١٩٨٨م .

(٥) ديوان قاب قوسين ص ١٥ .

(٦) ديوان » لأبد » ص ١٥٦ .

المرحلة الاجتماعية السياسية قبل سنة ١٩٥٢ م : والمرحلة المناظرة لها بعد سنة ١٩٥٢ م ، ثم مرحلة التصدع النفسى بعد هزيمة ١٩٦٧ م : وأخيرا المرحلة الصوفية ، ولا شك أن هذا التقسيم العام للموضوعات تتداخل فيه موضوعات أخرى رئيسية مثل الفرعونيات والإسلاميات ، غير أن هذه النظرة إذا كانت تتكى على تعدد « المضامين » وتطورها في النتاج الشعري ، فإنها في الواقع لا تأخذ من جوانب الخطاب الشعري إلا أحد جوانبه ، جانب الأفكار وهو ليس جانبه الرئيسى ، فكما كان يقول مالا رمية لديجاس : « ليس من خلال الأفكار تصنع القصائد ولكن من خلال الكلمات ^(١) » ، وإذا كان جانب الأفكار قد احتل مكانة هامة في النقد الكلاسيكى للشعر ، فإن التطور النقدي قد خفف من حدة هذه الأهمية من خلال إلحاق القيمة الجمالية للشعر بالقيم السائدة في الفنون الأخرى كالرسم والنقش والتصوير والصياغة وفي هذا الإطار كان جانب من النقد العربى القديم ، لدى نقاد مثل عبد القادر الجرجاني ، سباقا ونافذ النظرة حين ركز اهتمامه من خلال المقارنة مع الفنون الجميلة على جوانب أخرى في الخطاب الشعري ، تضاف إلى جانب الفكرة ، غير أن عصورا لاحقة سوف تشهد نظرات أخرى أكثر تطورا في مجال الربط بين الشعر والفنون الجميلة ، مثل نظرة الشاعر الألماني نوفاليس (١٧٠٢ - ١٨٠١) والتي تلحق الشعر من بين الفنون الجميلة بفن الموسيقى فتتخلص من خلال هذا الإلحاق « الفكرة » إلى حد كبير ، ويتخلص معها جانب الموازنة بين العالم الشعري والعالم الخارجى ، وإذا كان النقد الحديث قد قلل من جانب الاعتماد على عنصر الفكرة في التحليل النقدي للقصيدة ، فإن كثيرا من اتجاهاته لم تلغها من عناصر الخطاب الشعري ، وإنما جعلتها واحدا من المحاور تتوقف قيمته على مدى التنسيق بينه وبين المحاور الأخرى ، وقديما قال الجاحظ « إن المعانى مطروحة في الطريق يعرفها البدوى والحضرى ، وإنما الشأن إقامة الوزن وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء . فإنما الشعر صياغة وضرب من النسيج وجنس من التصوير ^(٢) » .

وقد فرق رومان جاكوبسون من بين النقاد المعاصرين بين مجموعة من الوظائف المختلفة للخطاب حين أشار إلى ما أسماه ^(٣) بالوظيفة المرجعية للسياق والوظيفة العملية للاتصال والوظيفة التفسيرية للشفرة اللغوية ثم الوظيفة الشعرية للقصيد معروفا بإياها بأنها تهدف إلى توصيل الرسالة كما هى واضحة تركيزها على عناصر الرسالة ذاتها ومركزة على الجوانب

Ia Poesie . J. Lambert. ap. cit. P. 17.(١)

(٢) الجاحظ : الحيوان ج ٢ ص ١٣١ .

Voir R. Jakobson. Essais du Languistique. generale. et. Huit questions de (٣) Poetiqu .

المحسوسة للرمز، لكن هذه الأنباط المختلفة من وظائف « الخطاب » اللغوى من الصعب أن ينفرد نمط واحد منها في عمل معين - كما يقول جاكسويون - ولكن من الممكن أن يغلب عليه فالوظيفة الشعرية ذاتها يمكن أن تتحقق في أنباط أخرى من الخطاب مثل جانب من المقال النثرى أو زاوية من نكتة طريفة أو حتى في إعلان تجارى، والوظيفة السياقية أو المرجعية يمكن أن تتحقق في قصيدة تنشد هدفا نبيلاً لكنها لا تكون هى التى تعطى لهذه القصيدة قيمتها .

انطلاقاً من هذا المفهوم يمكن أن نلقى نظرة سريعة على مفهوم « التطور » فى شعر محمود حسن إسماعيل فى جانبيه اللذين نهتم بهما فى هذا البحث وهما البحث عن رؤية متميزة ومن ثم عن عالم شعرى خاص، وقد رأينا المرحلة الأخيرة من هذه الزاوية فى صدر هذا البحث، ثم التطور فى مجال كيمياء التعبير والتصوير وقد أشرنا إلى مانعنيه بهذا المصطلح فى الفقرات السابقة، وربما يكون من المفيد التأكيد على عدم وجود فصل بين هاتين الزاويتين فى ذاتيهما ولا بينهما وبين الجوانب الأخرى فى التجربة الشعرية إلا بالقدر الذى تستلزمه دوافع الدرس والتحليل .



على الرغم من ظهور التميز المبكر فى الرؤية الشعرية لمحمود حسن إسماعيل، ومن محاولة بعض الباحثين لأن ينسب إليه كل خصائص « الديك الفصيح » التى يتحدث عنها المثل الشعبى، وهو يتمتع حقيقة بكثير منها، فإن جانباً كبيراً من خصائص التطور والنمو فى عالمه الشعرى تعكسها قصائده، وإذا كان الشاعر فى مراحل الأخيرة يجتاز حجب الكلمة وسجف الغيوب وقاع الغموض ويصل إلى شواطئ لم تدركها الرياح من قبل، فقد عكست تجربته الأولى إحساسه بوجود حد للرؤية يقف عند تخوم الغموض وباليقين من أن المناطق الغامضة يجب أن يتوقف دونها الشعر فهو يقول (١) :

تزامت حولك الأحزان عاصفة إذا وفى كدر هدتك أكدار
لا تسأل الشعر عنها فهى ملحمة من الأسى غلفت معناه أسرار
صوفية شردت فى الصمت حكمتها فما تفيد أناشيد وأشعارا

ولاشك أن تخوم هذه الرؤية الخائفة من الغموض والمتراجعة بالشعر دونه، قد تغيرت تغيراً كبيراً فأصبحت تجتاز دون هيبة، بل تتحرش به وتبحث عنه كما أشرنا من قبل، وكما

(١) هكذا أغنى : قصيدة ضجة الروح ، ص ١٥ .

تتبدى عند التعرض للتجربة الصوفية على نحو خاص، وإذا كانت التجربة قد شهدت جانباً كبيراً من استقلال عالم القصيدة عن العالم الخارجى، كما رأينا وشهدت من ثم استقلال عالم القصيدة عن العالم الخارجى، وشهدت من ثم استقلال صوت الشاعر عن الأصوات الخارجية حتى عند اللجوء إلى الطريقة الحوارية التى تحولت فى المرحلة الأخيرة من قصائد الشاعر إلى لون من المونولوج الواضح يدور فيه الحوار مع ذاته، أو مع الأصوات المتخلفة داخل عالم القصيدة والتمتية إليها، فإن المرحلة الأولى من نتاج الشاعر كانت تشهد امتداد « الحبل السرى » بين عالم الشاعر والعالم الخارجى، سواء تمثل فى المتلقى والملمهم والمحاوِر الخارجى الموجود أو المتخيل، أو تمثل فى الاتصال بعوالم الشعراء الآخرين السابقين عليه، ويظهر هذا كله فى البناء الحوارى الذى يسود فى بعض قصائد المراحل الأولى مثل (١) :

يقول: سودت الأغاني وبشرها	وأصبحت تهذى باللحون القوادم
وشعرك هدته المآسى وسودت	أغاريدته فى الحب يبيض التهام
فقلت لهم: لا تكثروا اللوم إننى	تخيرت فى كون عجيب المظالم
تعلقته عذراء يندى حديثها	صفاء تجلى من عفيف المباسم

ولاشك أن أنماطاً تعبيرية مثل : « يقولون » و « قلت » تفتح نوافذ على الممرات الحوارية مع العالم الخارجى على حين تقودنا الصيغ المطروقة مثل : « تعلقته عذراء » إلى نتاج تراث كان ما يزال فى مرحلة التمثيل عند الشاعر.

وإذا كانت الفواصل بين العوالم ما تزال واضحة، فى المراحل الأولى، فإن أنسب الوسائل التصويرية، ربما يكون التشبيه الذى يحتفظ لكل عالم باستقلاله عاقداً جسراً من الاتصال بين العوالم، لا يصل إلى مرحلة « المزج الكيمائى » الذى تقوم به الاستعارة فى مرحلة لاحقة، وإنما يساعد على التأمل المتأنى بين العوالم المستقلة المنفصلة ومن ثم على إعطاء التعبير المنبسط لا التعبير المكشف حول درجات الاتصال، ولقد تبدو شخوص العوالم وجزئياتها واضحة فى هذه المرحلة فى مثل قوله (٢) :

كان اختلاج النور فوق حطامها من الألق الخابى تهاويل واهم

(١) المرجع السابق، ص ٢٣ .

(٢) المرجع السابق، ص ٢٥ .

سألت رباها أين بلبلك الذى تغنى طويلا فى المروج البواسم
فأطرقت الأغصان حزنا، وأصبحت كمرتبك من حيرة الفكر واجم

فما بين اختلاج النور وتهاويل الواهم ، وما بين إطراق الأغصان وحيرة الواجم ، جسر
من الاتصال مع الاحتفاظ بالمسافة واضحة ، ومن هنا شاع فى هذه المرحلة عند الشاعر
تكنيك « تراكم التشبيهات » حين كان يعمد فى إطار مشهد حسى يترجم عن لحظة شعورية
يعيشها ، إلى إلقاء الشباك على مساحة واسعة لتتراكم الجزئيات المتشابهة لديه وتتلاحم
عناصرها المتباعدة من خلال أدوات التشبيه المتلاحقة وقد يتراكم فى الموقف الواحد أكثر من
عشرين صورة تشبيهية متتالية تتعاون جميعا على إجلاء صورة مشبه واحد ، ففى قصيدته
« أسرعى قبل أن تموت الأغاني »^(١) يبدو العاشق المحروم الحزين :

كالشجا فى اللهاة ، كاهم فى المهجة ، كالموت فى ربيع الحياة
كرمام القبور ، كالبيدر المهجور ، كالرجس فى جنوب العصاة
كحفيف الظلام فى أذن الغاب ، كإثم يطيف عند الصلاة
كورود الخريف ماتت على الأيك ومات الشذا على الورقات
كرفات الأحلام فى عالم النسيان ضاعت بظله أمنيأتى
كأنين الغريب فى وحشة الليل كلطم النوادب الثاكلات
كفحيح يريق سم المنايا ، نفحته الحياة فى الكسرات
كنشيج الأيتام ملوا من الدمع ومالوا برعشة الآهات

وتتوالى الصور على هذا النحو متنقلة بين عالم الحس بدرجاته المختلفة مرثيا كورد الخريف
أو مسموعا كأنين الغريب أو مسموما كرمام القبور أو ملموسا كالشجا فى اللهاة أو
متداخلة حواسه كحفيف الظلام وفحيح يريق سم المنايا أو مستمدة من عالم التجريد
كالموت والرجس والإثم ، وكل تلك الصور تفقد مسرعة من آفاق متباعدة لتلتقى فى بؤرة مرآة
واحدة وتنعكس عليها وتحاول أن تلتقى فى مذاقات متقاربة ، وتلك واحدة من الطاقات
الإضافية للعين الشاعرة التى تستطيع من خلالها أن ترى فى أكثر من اتجاه فى آن واحد ،
وهى عين أقرب ما تكون الآن إلى ما اكتشفه العلم من وجود طاقة خارقة لأعين بعض
الكائنات البحرية التى تتمتع بعدسات كثيرة على حدقة العين الواحدة وتستطيع أن ترسل

(١) المرجع السابق ، ص ٤٣ .

شعاع كل منها فى اتجاه خاص فيخترق بعضها سطح الماء وينفذ بعضها إلى أعماقه وتتجول العدسات الأخرى للأمام والخلف، ثم ترتد الصور جميعا فى سرعة خاطفة إلى بؤرة العين الواحدة ذات العدسات المتعددة لتستخلص منها اللوحة الضرورية التى تمنحها البقاء وتمنع عنها خطر الفناء، وكذلك تفعل العين الشاعرة لتدفع عن نفسها عوادى الرتبة والتقليد والعالم المتكرر والرؤية المستعارة.

وإذا كان الشاعر يسلط تكنيك العوالم المتعددة والتشبيهات المتراكمة على « الذات » كما رأينا فى الفقرة السابقة، فإنه يسلطه أحيانا على « الموضوع » الذى يدور حوله التأمل، وإذا كان يميل أحيانا إلى أن يستقدم أداة التشبيه للربط بين العوالم المختلفة، فإنه قد ينجح إلى « التشبيه البليغ » الذى تتجاوز فيه العوالم دون أداة رابطة أو فاصلة، ولكن تبقى العوالم أيضاً متميزة، من خلال وضوح عنصر المشبه والمشبّه به، وتلك مرحلة وسطى فى الطريق إلى المرحلة الاستعارية التى تتميز بمزيد من الصهر الكيميائى بين العوالم المتباعدة سعياً إلى صبها فى عالم واحد، ومن شواهد هذه المرحلة الوسطى التى تعتمد على التشبيهات البليغة المتراكمة، قصيدة « أنت دير الهوى »^(١) حيث تتوالى عشرون صورة متتالية، يتحد محور المشبه فيها من خلال ضمير المحبوبة « أنت » وتتناثر حول هذا المحور الصور القادمة من عوالم مختلفة فى الحس والتجريد بدرجات الحواس المختلفة أو المتداخلة، القريب منها أو البعيد، من خلال طاقة العين الشعرية ذات العدسات المتعددة التى أشرنا إليها، يقول محمود حسن إسماعيل :

وخميلي وجدولى المتسلسل	أنت نبعى وأيكفى وظلالى
وهجير الأسى بجفنى مُشَقَل	أنت لى واحدة أفى إليها
وأنا الشاعر الحزين المبلبل	أنت ترنيمة الهدوء بشعرى
والطلا من يديك سكر محلل	أنت كأسى وكرمتى ومدامى
وصلاة، ونشوة، وتهلل	أنت فجرى على الحقول، حياة
والطهر والهدى والتبتل	أنت طيف الغيوب رفرف بالرحمة
وذابت على حفيف السنبيل	أنت شعر الأنسام وسوساتِ الفجر

(١) المرجع السابق، ص ٧٤.

وتتوالى الصور على هذا النحو، مؤكدة ذلك الملمح الذى أشرنا إليه فى وجود درجة معينة من درجات تطور استقلال العالم الشعرى عند محمود حسن إسماعيل، وتطور الأداة التعبيرية الملائمة.

* * *

فى مرحلة لاحقة سوف تتطور عند شاعرنا درجات امتزاج العوالم المتباعدة وتتطور معها فى الوقت ذاته، الأداة التعبيرية الملائمة، وسوف تدخل الصورة مرحلة من مراحل التكثيف، تبتعد شيئاً فشيئاً عن الأرض الواسعة المنبسطة التى كانت تتحرك عليها فى المرحلة السابقة، وتختار من جزئياتها ما يساعد على تشكيل العالم الخارجى، من خلال لون من التبرير الذى يتجسد أحياناً فى وجه الشبه أو التمهيد لتقبل العالم الجديد انطلاقاً من تجاوز مجموعة من ثنائيات التشابهات، وتميل البلاغة الحديثة إلى أن تسمى هذا التكنيك، بنظام « الدائرة الواسعة » فى مقابل الدائرة « الضيقة Court Circuit - التى تتمتع بها الصورة الشعرية الحديثة التى لا تنجح إلى البسط ولا إلى التفصيل والشرح وإنما إلى المفاجأة والصدمة، لكى تفجر من أعماق النفس من خلال التجاور السريع والمفاجئ للعوالم المتباعدة، طاقة شعرية هى هدف القصيدة والشاعر، ولقد لاحظت بعض الدراسات التى جرت على مسودات بعض كبار الشعراء، سعى بعضهم خلال عملية الإبداع إلى مزيد من القصر فى محيط الدائرة ومزيد من المفاجأة فى تجاوز العناصر، فى دراسة حول مسودات الشاعر الفرنسى أبوللوينير، وجد أن إحدى صوره تدرجت خلال المسودة على النحو التالى :

١ - الشمس تشرق مقطوعة العنق .

٢ - الشمس هنا مع رأسها المقطوع .

٣ - إنها عنق مقطوع .

٤ - شمس عنق مقطوع Soleil cou Coupe .

إن الصورة الأخيرة هى التى أثبتتها الشاعر فى ديوانه، بعد أن حذف الصور السابقة التى تحمل إشارات تبريرية تساعد على الربط المنطقى بين العالمين، وهو اختيار يحد من النزعة إلى البحث عن مقابل نثرى، يشرح « الصورة الشعرية، سواء فى مفهوم الاتصال بين العوالم أو التركيب اللغوى المصاحب، إن الدائرة الضيقة التى تكاد تنعدم، تبدو فى كثير من قصائد محمود حسن إسماعيل فى المرحلة المتأخرة، نتيجة لتطور مفهوم الرؤية الشعرية ولما ألمحنا له من قبل من انصهار « الذات » و« الموضوع » فى كيمياء التجربة والتصوير والتعبير، وقد لا تساعد كثير من لوحاته فى هذه المرحلة على الاستجابة لشهية الباحثين عن معادل

نثرى . فى مطلع قصيدة « من التابوت »^(١) نلتقى بهذه اللوحة :

من الجرح الذى . . . مازال نهش يديه

إعصار يبعثرنى

وينسخنى بذاتى طيف ذات منه

يخرسنى ويسمعنى

ويجعلنى كمعصية مغلقة بعفو الله

يشفع لى ويردعنى

ويحملنى كتابوت عتّى الرفض

يقبرنى ، ونحو ضحاه يدفعنى

تداخل فى « مهتلك » . . وحى تأثر الميلاد يخفضنى ويرفعنى » .

إن تعدد الإرباك اللغوى والتصويرى هو سمة اللوحة ، ونحن لا نجد منذ البدء عناصر النثرية ، بل إننا لنفتقد بعض العناصر من الناحية النحوية ، فمنذ السطر الأول تقابلنا هذه النقاط التى وضعت بين اسم الموصول وجملة الصلة ، ولا نجد خبرا لكلمة مازال ، ونجد الأشياء قد تبعثرت وجمعت ، وقبرت ودفعت نحو الضحى ، وأدخل فيها الهالك الميت والحي الثائر فى ذات واحدة وفى آن واحد ، وكل ذلك ولاشك يلج بنا فى درجة من درجات الغموض ويتعد عن مناخ البناء النثرى الواضح المترابط ، لكنه غموض له مسوغاته الفنية وله مفاتيحه التى يمكن أن تساعد القارئ على الدخول إلى عالم القصيدة ، بدلا من محاولة إخراج أحشاء هذا العالم لكى يقدم حوله شرحا مبسطا .

لقد كتبت هذه القصيدة سنة ١٩٦٧ م ، فى أعقاب الشرخ العظيم الذى زلزل ذات الشاعر وعالمه ، وجعل كنزه الذهبى الذى أطال التغنى به منذ ليلالى الشرق ومآذن القدس وسباء بغداد وسحر النيل ، جعل هذا كله يدخل فى دوامة الانهيار والانتكاسة والدوبان والأفول فى جانب من جوانب النفس ، على حين يحاول جانبها الآخر رفض ما يراه والتمسك ببقايا من الخيوط ويبلغ الصراع مداه حينما لا يعرف الإنسان من هو ولا معنى « أنا » وهل ما يحمله فى حناياه « ذاته » هو حقيقة أم وهم من الأوهام :

(١) ديوان صلاة ورفض ص ٥٣ .

ولن يتوقف الأمر بالأداة أمام اللجوء إلى الصورة كوسيلة للتقريب أو التجسيد وإنما ستخرج « الكلمة » ذاتها في كثير من الأحيان عن دورها الدلالي أو المعجمي لكي تؤدي دوراً تعزيميا وسحريا ، وهو دور تعرفه اللغة للكلمة وربما تختزنه في الأحوال العادية لمهمة مثل « السحر » عندما لا يريد السحرة من كلامهم إفادة معنى معين بقدر ما يريدون الدخول بسامعهم في طبقة نفسية خاصة والتهويؤ بهم ومعهم إلى التعامل مع مناخ معين ، ومنذ القديم عرفت اللغة أيضاً نوعاً من التماس بين وظيفة الكلمة السحرية ووظيفة الكلمة الشعرية وليست عبارة مثل « إن من البيان لسحرا » إلا مؤشراً قويا في هذا الاتجاه ، حين ينزع عنها لباسها المجازي ، والمملكة الشعرية عند شاعر مثل بودلير تعرف بأنها « الساحرة الموهوبة » وعندما أطلق فاليري كلمة « كارمينا » عنواناً على أحد دواوينه فقد كان يعش المعنى الكامن في هذه الكلمة اللاتينية الدالة على معنى « الغناء بقوة سحرية » (١) .

إن كثيرا من الظلال السحرية تفد على الدهن وأنت تستقبل قصيدة « سيناء » النغمة الأولى من هذه الرباعية الحزينة ، حين تحس أن مدلولات الكلمات تتصادم وكأنها طيور فزعّت من مرقد آمن في جوف ليل سحيق ، وأن التراكيب عازفة عن أداء ما يناط بها من مهام فلا الشرط يبحث عن جواب ، ولا الفعل يستند إلى فاعل ولا جرف العطف يتكئ على معطوف عليه ، وعندما تقابلنا في مطلع القصيدة أداة مثل . . ولو « فإن علينا ألا نبث عن قطاع من الخطاب تعد امتدادا له ويستدعي وجود حرف العطف « الواو » فالخطاب مستمر في النفس قبل القصيدة وبعدها وليست هذه النفثة إلا نتوءا من جبل الجليد المنغمس العائم الطافي ، وليس علينا أن نبث عن جواب لكلمة « لو » بل إن هذه الأداة سوف تتكرر في القصيدة إحدى عشرة مرة متتالية وكأنها كواكب يوسف في رؤياه ، قبل أن تلتقي بمؤشر لفحوى غمغمة الأداة :

ولو غافلتني مقادير غيب	على وجهها صيحة للنزوح
وشقت دروبى جنازاتها	بعطر شذاه زوال يفوح
ولو شطر الدهر إصغاء روى	وصب الهمود لنايى الجريح
ولو عشب الهم تحت ضلوعى	وظل على رتيها ينوح !!
ولو قفزت من دمي آهة	أباييل جن بمهوى سفوح
ولو كلم الموت أنهار صمتى	وأصغى سكونى لنهش الفحيح

Voir. Poesie et Magie. Joubert. op. Cit p. 1(١)

ولو فاجأتنى لثغاء غيب مدثرة بصفاء كسيح
لأنبت ذاتى وأرجعتها من العدم الهاجع المستريح
ظوامئ ترضعن وهم العبير وترعش كل جماد وروح
وجئتك من كل وحى ومن كل حى ومن كل ميت ، ومن كل لحن ذبيح
أناديك أنت النداء الوليد لسمع ترنم فيه ضريح

لقد أوردنا هذا المقطع الطويل من القصيدة لكى نرى كيف يتحرك « الجزء » الخاص ، فى إطار « الكل » الخاص ، حركة ليس من الضرورى أن تلتزم بقوانين علاقة « الجزء المطلق بالكل المطلق » ما دامت تنسج لنفسها قانونا تلتزم به وتدعو قارئها إلى أن يفتش عن ملاحظه ليتلقى المتعة المزدوجة من المحاولة والثمرة معا ، ومن ثم فليس من الضرورى أن نبحت ونحن نتأمل البيت الأول مثلا عن قسما وجه مقادير الغيب التى تعلوها صيحة للنزوع وهى تغفلنا ، إلا فى إطار ما أشرنا إليه من القوة السحرية والتعزيمية للغة ، وإلا فى سلسلة ما توحى به الصورة التالية لها من ملامح أقل غياما لمكب الجنائز الذى يشق دروب مقادير الغيب وقد فاح منه شذى عطر الزوال ، فنغمة الزوال الجنائزى فى إطار التصدع الذى أشرنا إليه هى التى يمكن أن تنعكس من جديد على الصورة الأولى لا لتبها المعنى ولكن لتلقى حولها بعض الأشعة .

وليست الصور الثلاث المتتالية : « لو جسدت نفسها حيرتى . . . ولو كلم الموت أنهار صمتى . . . ولو فاجأتنى لثغاء غيب » ليست بأكثر طواعية للمعنى النفسى لمن يريد أن يخرج أحشاءها ، ولكن وجود « الجن » الصريح فى الصورة وصورة « الهامة » الشائعة فى الأساطير الجاهلية ، الظامئة إلى الثأر التى تقول أسقونى كما كان يعبر عنها ذو الإصبع العدوانى .

يا عمرو إلاتدع شتمى ومنقصتى أضربك حتى تقول الهامة أسقونى

وقوع هذه الهامة فى أودية الموت والجن ، هذا المناخ كله يؤهل دون معادل نثرى للحديث عن سيناء والمقبرة الكبرى والجرح الظامئ لعام ١٩٦٧ ، وإذا كان ظلماً الهامة يتجسد فى صورة تالية :

« ظوامئ ترضعن وهم العبير » فإن التركيب اللغوى هذه المرة ، ترتبك أطرافه بالمقياس النثرى ، فكلمة « ظوامئ » وهى جمع ليس لها مراجع سياقية فى التركيب السابق عليها إلا كلمات مفردة :

ولو فاجأتنى لثغاء غيب
لأنبت ذاتى وأرجعتها
مدثرة بصفاء كسيح
من العدم الهاجع المستريح
ظروامى ترضعن وهم العبير

وسواء كانت اللثغاء أو الذات هى المرجع السياق فإن الاتساق النحوى النثرى لا يستقيم ، ولاشك أن مجال الحركة ينبغى أن يكون أوسع مدى أمام الشاعر، وإذا كان القدماء قد عبروا عن ذلك بما أسموه ضرورات الشعر، فإن البلاغيين المحدثين يقدمون بعض التفسيرات الأكثر شمولاً، والتي يندرج تحتها جانب التعبير وجانب التصوير أيضاً، يتحدث جاكسون عن الوظيفة الشعرية (١) ، فىرى أنها خلال تعاملها مع اللغة تطرح مبدأ التعادل والتداخل بين محورين هما محور الاختيار ومحور التنسيق ، ذلك أن الوظيفة الشعرية للغة تختار وتتسق فى عملية الإسناد مثلاً بين الفعل والفاعل والمفعول تبعاً للمجالات التى يتم التعبير من خلالها ، فإذا أريد التعبير مثلاً عن معنى « القطة » تأكل « الفأر » فإنه يمكن أن يتم اختيار الأركان الثلاثة للجملة من حقل محايد مثل التعبير السابق ، أو من حقل عاطفى مثل : « الشريرة ابتلعت النائم » لكن الخلط بين الحقول والمحاو هو الذى يتم اللجوء إليه فى الشعر، وإذا كان يقال مثلاً فى جملة اسمية : « الأرض كروية » ويقال « الأرض مثل البرتقالة » ويقال « الأرض زرقاء » فإن جاكسون يرى أن الشاعر « الوارد » ، لم يفعل إلا أنه خلط بين هذه المحاور عندما قال : « الأرض زرقاء كالبرتقالة » .

وليس هذا المنهج مجرد خلط فى التعبير، ولكنه تعبير عن قدر من تداخل العوالم وتمازجها وتماسها وانصهارها فى كيمياء الشعرية وتطويع الأداة اللغوية لرصد هذه الحالة الخاصة من موقع خاص وفى حقيقة خاصة ، وهو ما يلجأ إليه كثيراً محمود حسن إسماعيل .

. Jakobson. op cit. P. 76.(١)

الفصل الثالث ملامح التجسيد الفنى لظاهرة الحرية فى شعر محمود درويش

من خلال طاقة كلمتك وحدها
بدأت حياتى مرة ثانية
لقد ولدتُ لكى أتعرف عليك
ولكى أهتف بك
أيتها « الحرية »
« بول الور ١٨٩٥ - ١٩٥٢ »

العلاقة بين الشعر والحرية علاقة أزلية ، تكاد تمتد امتداد العلاقة بين الشعر وتاريخ البشرية ، ذلك لأنها تمثل تجسيدا راقياً لقضية الصراع بين الحاجة إلى القيود المنظمة للحياة وهى إحدى ضرورات تنظيم التمدن والبقاء ، والحاجة إلى الفكاك الجزئى أو الكلى من هذه القيود ، وهى إحدى ضرورات الحيوية والترقى . ولقد كان الشعر فى جوهره تجسيدا لهذه الحاجة الأخيرة من خلال سعيه الدائب لخلق عالم مواز لعالم الواقع ، قد يستمد عناصره الأولى منه ، ولكنه يعيد تشكيلها من جديد بقدر من الحرية يتحقق من خلاله قدر أكبر من انسجام العناصر ، ويتخلق من خلال ذلك قدر من الجمال « المثالى » ينمو حتى يصير الأصل الذى تقلده الطبيعة على النحو الذى جهدت فى تفسيره فلسفات الجمال اليونانية من خلال تفسيراتها المتنوعة لمعنى « المحاكاة » القديمة أو يخلق عالماً آخر لا يحث بالضرورة عن نظائره وتجسيدياته فى عالم الواقع ، كما هو شأن بعض فلسفات الجمال الأخرى اللاحقة .

وفى سبيل تحقيق هذه الغاية يستعين الشعر بوسائله الرئيسية فى البناء الفنى ، وليست الصورة — أداة التشكيل الشعرى الأولى — إلا تجسيدا لحرية التحام العناصر ، وعلى قدر ما

ينجح الشاعر في استخدام حريته ، أو يحل محلها تبعية لعالم شاعر آخر، أو لواقع مألوف ،
تحدد درجته على سلم الشاعرية ، وليست علاقة الشعر « باللغة » إلا وجهاً من وجوه
الحرية « الفنية » في تقطير شراب صادر عن النبع ومختلف عنه في آن واحد ، وحتى عندما
تأخذ بعض مظاهر « الحرية » في الإبداع شكل القيد أو القانون المألوف ويتحقق لها قدر من
مظهر « السمات العامة » ، فإنها تظل تبحث لنفسها عن قدر أكبر من « الحرية » تتجسد من
خلاله في شكل « سمات خاصة » على النحو الذي شرحه « بارت » في فكرته عن الصراع
المستمر بين درجة ما فوق الصفر ودرجة ما تحت الصفر في الكتابة^(١) .

ليست الحرية إذن قضية من قضايا الشعر ، ولا هما من هوميه ، وليس الشعر أداة من
الأدوات التي تعبر بها الحرية عن نفسها فحسب ، ولكنها جوهر واحد يتمثل فيه - في حالة
النضج - امتزاج الدماء والشرابين والبواعث والأهداف والغايات ، بل تحقق الوجود ذاته ،
ومن هنا فإنها يخلقان متعة واحدة ، كما يقول الناقد الفرنسي جورج جون : « إن متعة الشعر
هي متعة الحرية ، فالشعر يحرق الإنسان من سلاسل الذهن والعادة ، والارتباط باللغة
اليومية ، وهو يفك عن عالم الخيال قيوده ، ومعه ومن خلاله يصبح كل شيء ممكناً ، ولا
يمكن للشعر الحق أن يكون له حرية اللغة وحرية الخيال ، دون أن يكون في الوقت نفسه في
خدمة الإنسان في كل المجالات ، وإذا لم يكن كذلك فهو خائن لنفسه وعليه أن
يختفي »^(٢) .



إذا كان الشعر « انبعاثاً » يتشكل من خلال « الحرية » ويسعى إليها ومعها ، فإن الحرية
كذلك « حاجة » ترتوى من خلال الشعر وتشتعل به ، لا من خلال عده حطباً تأكله
فيسمع لها القضيض وتعلو من خلاله الألسنة ، ولا وقوداً يفنى ليبقى لها الوهج والضوء ،
ولكن بحسبانه هواء يتفاعل ويأخذ ويعطى ويغذى ويتغذى ويشكل ويتشكل ويبقى في
النهاية هو والنار معاً ، أو يفنيان معاً ، فتفنى معهما الحياة ذاتها حين تحرم من تمدد الهواء أمام
الصدر ، ولمسة الدفء فوق الجلد ، ومضة الضوء أمام العين . وتبقى العلاقة مع ذلك
دقيقة بين الجانبيين ؛ فالحرية حاجة حيوية للفرد والجماعة معاً ، والشعر نتاج لفرد متميز ،
يكتسب شرعيته من خلال قدرته على غمس قلمه في مداد الجماعة دون أن ينكسر القلم

(١) انظر: Roland Barthes le degre Zero de L'écriture Ed . du seuil. paris paul Paris 1972. pp 8 et Suivants.

(٢) انظر : Georges Jean, La poesie. P. 146, Ed du seuil . pari 1986.

تحت ثقل ضغط الحاجة الآنية المتعطشة إلى مورد عاجل ، ومن خلال ذلك تتجسد هذه القوة التى عبر عنها « رينيه شار » حين قال عن الشعراء^(١) :

« إنهم يمتلكون طريقة يعبرون بها عن آلامنا ويصوغون ثورتنا ضد القيود ويوجهون أسلحتنا الطائشة ، ويقودوننا للأمام » .

وحين قال عن الشعر الذى يصدر عن هذه القوى : « الشعر هو كل المياه الصافية التى تترىث أكفنا عندما ترى انعكاساتها تقترب من الشواطئ ، إنه مستقبل الحياة الداخلية للإنسان الذى يعيد تشكيل صفاته » .

إن شاعر الحرية على هذا النحو تتفاوت درجة اقترابه من الجماعة ، متفاوتاً تمتزج فيه درجة صلابة وسائله الفنية ، بمقدرته على توسيع مدى أطروحته ، ويشكل هذان العنصران ضفيرة متداخلة ؛ فقد يكون فقدان الحرية المعبر عنه ، مُغرقاً فى الذاتية ، لكن جودة الوسائل الفنية ، توسع المدى فتجعله فقداناً يمس كل ذات ، تتجسد من خلاله الذوات كلها ، ذات الشاعر المرسل ، والذوات الأخرى المستقبلية ، فى ذات واحدة يمتزج فيها العموم بالخصوص ، وقد يكون فى المقابل ، مدى الأطروحة واسعاً - بمقاييس المساحات النثرية - كالشعر الذى يعبر عن هموم الجماعة الوطنية أو الدينية أو الاجتماعية ، ولكن الوسائل الفنية حين تقصر بهذا اللون تجعله إرسالاً دون تمهيد أعصاب الاستقبال لتلقيه ، فيصبح ضجيجاً بدلاً من أن يكون نغماً ، ويصير فى أفضل أحواله شعراً ذا مساحة جماعية ولكنه ذو طابع فردى .

إن عناصر الضفيرة التى أشرنا إليها ، يمكن أن تقودنا ، من حيث المساحة والطابع ، إلى تقسيم رباعى لشعر الحرية على النحو التالى :

المساحة	الطابع
١ - فردية	فردى
٢ - فردية	جماعى
٣ - جماعية	فردى
٤ - جماعية	جماعى

(١) Rene Char. Elage du serpent. cite. G. Jean op. cit. p. 148.

(١) انظر :

وإلى النمطين الآخرين ينتمى شعر الحرية « الوطنى » الذى يشكل معظم المادة الخام لإنتاج الشاعر الفلسطينى محمود درويش .

* * *

شاعرية محمود درويش تتحرك فى إطار الحرية المفقودة والوطن الضائع ، والمدائن الموجودة الغائبة ، والأرض التى تشكل مكاناً ينسلخ عنه الزمان ، أو جِزْماً يجلد الحواس بدلاً من أن تستريح عليه ، والمشاعر المبعثرة بين التشبث والإحباط ، المقاومة والتسليم ، الحلم والواقع ، بين مفاهيم الثبات والتغير ، وتزاحم الأنفاس والأصوات ، والحاجة إلى صوت متميز ، وساعد متميز ، وقدم تتحمل وهج الجليد دون أن تفقد التوازن على بوصاته المتعاقبة المتداخلة . وهذه الأطروحات ليست جديدة ، لا على أزمت الحرية فى تاريخ التراث البشرى ولا على أقلام الشعراء الذين عايشوا هذه الأزمت أو قادوها أو ساعدوا على الخلاص منها ، بل ولا على مشاعر وأصوات « الجماهير » التى تدور داخل طاحونة هذه الأزمت ، ويكتسب الشاعر شرعيته من مدى نجاحه فى التقاط نبضها وقيادتها من خلال تجسيد فنى ، مع تصعيده بالضرورة « لصرخاتها » من لحظة طارئة إلى لحظة دائمة ومن صوت عفوى إلى بناء فنى .

وبعض الأصوات الشعرية عندما تضع مرآتها فى مواجهة هذه المشاعر تقع فى مصيدة التعبير عنها « نواحاً » أو « صراخاً » أو « وعيداً » ، وهى بذلك قد تنجح فى أن تعكس اللحظة الطارئة بأعراضها و« صدقها » الواقعى ، ولكنها تكون بعيدة عن أن تعكس « جوهرها » وتوسباتها الفنية التى تضمن لها البقاء خارج إطار اللحظة ، وإذا كان محمود درويش فى بداياته قد كان يرى أنه يمكن أن يسلك أى طريق متاح للتعبير مادام هناك الدافع النبيل^(١) :

لا تـرج منى الهمس
لا تـرج الطـرب
هذا عذابى
ضربة فى الرمل طائشة
وأخـرى فى السحب
حسبى بأننى غاضب
والنار أولها غضب

(٢) انظر : ديوان أوراق الزيتون سنة ١٩٦٤ - ضمن « ديوان محمود درويش » ص ٨ الطبعة الثانية عشرة دار العودة بيروت سنة ١٩٨٧ .

فإن طموحه قد تطور في مراحل تالية ليجمع بين نبل الدافع ودقة التصويب ، وليستفيد من وهج الغضب في تكوين شعلة فنية ، وإذا كان تمجيد الوطن يأخذ شكل « التغنى » أو الحنين الخارجى (١) :

أدخلونى إلى الجنة الضائعة

سأطلق صرخة ناظم حكمت :

آه يا وطنى !

وهى فى الواقع أيضاً ، صرخة أحمد شوقى :

وطنى لو شغلت بالخلد عنه نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

فإن هذا التمجيد سيأخذ فى مراحل أخرى - كما سنرى - شكل التمثل الفنى لا مجرد التغنى ، وسوف يتم ذلك من خلال الاتحاد بين الوطن والعناصر الأولى الثابتة ، مثل الزمان والمكان وما ينتج عنهما من ظواهر ، وهو اتحاد يتيح للظاهرة الفنية أن تكتسب من صفات الثبات ما تكتسبه الظاهرة الطبيعية وأن يدوراً معاً فى محور واحد .

* * *

إن أزمة تفكك العناصر الباعثة عن التهام ، تبدو مدخلاً فنياً جيداً لتعريف معنى « الحرية المفقودة » ومعنى الوطن « الضائع » و« الموجود » فى آن واحد . والاكتفاء برصد الصور المتوازية التى تبحث عن روابط بينها ، أدلّ كثيراً على واقع المرارة من صرخات النواح الخارجية ، وفى قصيدة « ثلاث صور » ترسم صوراً لثلاث لوحات متجاورة فى القرية الصغيرة ، لوحة القمر الحزين ، ولوحة الحبيب الساهم ، ولوحة البيت الفقير . وإذا كانت اللوحة الأخيرة تحتل بؤرة الاهتمام ، فإنها تغلت من الوقوع فى مجرد شبكة الإشفاق الاجتماعى من خلال التمهيد لها بأفاق اللوحتين السابقتين :

- ١ -

كان القمر، كعهده منذ ولدنا، باردا

الحزن فى جبينه مرقق، روافداً . روافدا

قرب سياج قرية، خر حزناً ساجداً

(١) من ديوان محاولة رقم ٧ ، سنة ١٩٧٣ ، المرجع السابق ص ٤٧٣ .

- ٢ -

كان حبيبي - كعهده منذ التقينا - ساهما
الغيم في عيونه يزرع أفقاً غائما
والنار في شفاهه ، تقول لي ملاحا
ولم يزل في ليله يقرأ شعراً حالما
يسألني هدية وبيت شعر ناعما

- ٣ -

كان أبى كعهده محملاً متاعبا
يطارد الرغيف أينما مضى ، لأجله يصارع الثغالب
ويصنع الأطفال ، والتراب ، والكواكب
أخى الصغير ، واهترأت ثيابه فعاتبا
وأختى الكبرى اشترت جوارباً وكل من في بيتنا
يقدم المطالب
ووالدى كعهده يسترجع المناقبا ، ويفتل الشواربا
ويصنع الأطفال والتراب ، والكواكب

* * *

إن هذه اللوحات خلت من الربط ، وتضمنت صوراً خلت من التعليق عليها أو الاستنتاج منها ، وقدمت من خلال هذا الرصد المجرد ، خطوة أولى في الانتقال من الغنائية إلى الدرامية ، وفي رصد واقع حزين ، تفكك فيه ظواهر الطبيعة ، معبرة عن حاجات الروح ، عن متطلبات الجسد . لكن العجلة مع ذلك تظل تدور وإن أحدثت من الضجيج أضعاف ما تحدث من الحركة نتيجة لتفكك جزئياتها وتروسها ، وتظل برغم كل شيء ترتبط من طرفيها بكل من طرفي الزمان الرئيسيين ، الماضي والمستقبل ، وإن ظل الطرف الذي يربطها بالماضي رفيعاً ، في رفع « شوارب » الوالد التي لا يكف عن فتلها وهو يسترجع « المناقب » الماضية ، وظلت خيوط المستقبل على كثرتها مشوشة يختلط فيها الأطفال - حصاد الديب الغريزي للجسد - بأبعد نقطتين في مساحة المكان المتخيلة ، « التراب » في أسفلها و« الكواكب » في أعلاها .

إن الاكتفاء برصد صورة الواقع الممزق المر، يمثل في ذاته واحدة من الوسائل الفنية التي يتم اللجوء إليها لتصوير « الحرية » المفقودة، ولوضع الأصابع الصامتة، وتوجيه النظرات المتسائلة إلى مواضع الخلل، لكن تاريخ الوسائل الفنية في مجال تجسيد أزمة الحرية، عرف خطوات أخرى ارتكزت على هذه النقطة لتنتقل من رسم مرارة الواقع إلى محاولة الإيحاء بإمكان تغييره. وإذا كان المذهب السيريالي في الأدب يحتضن كثيراً من أعلام هذا الاتجاه الأخير، فإن رواد هذا المذهب، قد اكتشفوا بدورهم رواد الإرهاص بهذا الاتجاه في القرون السابقة، من أمثال الروائي الفرنسي « ساد » (١٧٤٠ - ١٨١٤) الذي غلبت عليه شهرة روايات تعذيب الذات « السادية » ولكنه حمل إلى جانب ذلك طابعاً ثورياً تحريراً ضد كثير من الثوابت التي تكلست على مدى قرون سابقة وحملت طابع الاستعصاء على التغيير ومثل الشاعر الفرنسي « لوتر يامون » (١٨٤٦ - ١٨٧٠) الذي أعاده السرياليون في القرن العشرين^(١)، وأشاد به « بريتون » بوصفه إرهاباً مبكراً بالسريالية في القرن التاسع عشر، وصاحب اتجاه ثوري في شعره ضد العقلانية التي كبلت كثيراً من الطاقات، ودعا هو إلى تحريرها وإطلاقها. لقد عبر « بول إلور » (١٨٩٥ - ١٩٥٢) عن الدور الذي قام به هذان الرائدان، في مجال تطوير الوسائل الفنية لأدب الحرية، عندما قال^(٢): لقد استطاع هذان الرائدان أن يضيفا إلى العبارة الشائعة: Vous etes que vous etes « أنت هو أنت » عبارة أخرى جديدة هي: Vous pouvez etre autre chose « أنت تستطيع أن تكون شيئاً آخر ».

هذه اللمسة التي أضيفت إلى أدب الحرية منذ القرن الثامن عشر، جعلت رسم الواقع المرير المفكك خطوة أولى تستدعى في منظومة أدب الحرية خطوات تالية تستشرف المستقبل وتحلم به، وتوسع آفاق الواقع الضيق من خلال وسائل الفن المتاحة. وهذه النزعة تفوح في كثير من قصائد محمود درويش دون أن تتخذ بالضرورة صوت الهتاف العالي، أو التفاؤل الصارخ الألوان. في قصيدة « رباعيات » من ديوان « أوراق الزيتون » تطالعنا هذه الصور المستقبلية^(٣):

(١) انظر بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة، أحمد درويش، ص ٢٦١ الطبعة الثالثة، دار المعارف القاهرة سنة ١٩٩٣.

(٢) (1) Georges Mouin, Avez - Vous Lu Char? P. 143. paris. 1946.

(٣) ديوان محمود درويش ص ٦٥.

ربما أذكر فرساناً وليل بدوية
ورعاة يجلبون النوق في مغرب شمس
يابلادى ما تمنيت العصور الجاهلية
فغدى أفضل من يومى وأمسى

* * *

الممر الشائك المنسى مازال ممرا
وستأتيه الخطى في ذات عام
عندما يكبر أحفاد الذى عمر دهره
يقلع الصخر وأنياب الظلام
من ثقب السجن لاقيت عيون البرتقال
وعناق البحر والأفق الرحيب
فإذا اشتد سواد الحزن في إحدى الليالى
أنعزى بجمال الليل في شعر حبيبي

إن نزعة الرغبة في تغيير الواقع ، وفي أن يصبح الإنسان « شيئاً آخر » تكاد تتعادل هنا مع
لوحة رصد الواقع المرير، التى وقفنا أمامها منذ قليل ، وتكاد الرباعيتان الأوليان هنا أن
تشكلا « تعليقا معكوساً » على بيتين وردا في اللوحة السابقة :

والدى كعهده يسترجع المناقبا ويفتل الشواريا
ويصنع الأطفال والتراب والكواكبا

فالصلة بالماضى التى كانت عادة (كعهده) وكانت (مناقب) للجيل السابق (والدى)
سوف تصاب بالوهن في اللوحة الحالية (ربما) ، وسوف تقتزن بلحظة الأفل ومغرب
الشمس ، وسوف توصف أيامها بالجاهلية ، تمهيدا للحكم القاطع الذى تغلق به الرباعية
بتفضيل الغد على الأمس واليوم معاً ، أما الأطفال الذين ولدوا مع التراب والكواكب وتم
من أجل الحصول على رغيفهم مصارعة الثعالب ، فسيعمر أحفادهم الممر الشائك
المنسى . وعلى هذا النحو تتجاوب صور الواقع المر ، مع صور الغد المرجو ، وتؤكد هذه
المشاعر صور تتجاوب في الديوان على ألسنة شعراء آخرين تؤكد تعلق المشاعر بعالم الغد

وتحمل مرارة اليوم واجتيازها من أجله ، فقصيدة « لوركا » تختتمها هذه الصورة التقريرية :
أجمل الأخبار من مدريد ما يأتي غداً

* * *

إن التّرجيح بين الأمس واليوم والغد ، وحركة الوسائل الفنية على محاورها ، يستدعى قضية « الزمن » في البناء الفني في قصائد محمود درويش . والزمن إحدى الوسائل الرئيسية التي تلعب دوراً رئيسياً في صياغة عالم القصيدة وتشكيله في مواجهة عالم الواقع ؛ لأنه كما يقول تودروف^(١) : (لا يوجد « مسبقاً » عالم معين يعيد تقديمه النص « فيما بعد ») ، وإنما توجد وسائل لانهاية لها لتشكيل عالم فني له خواصه ومعايره وملاحظه ومن بينها ملامح الزمن فيه ، التي تتحدد من خلال مقابلات كثيرة محتملة بين « زمن الخطاب » و« زمن الخيال » و« زمن القص » و« زمن التأمل » ، وبحيث تبدو العلاقة بين هذه الأوجه المختلفة للزمن متدايرة حيناً ، ومتقاطعة حيناً آخر ، ومتكاملة في بعض الأحيان ، فبينما لا يكفي لعمل مثل « أربع وعشرون ساعة من حياة ليوبولد » بلوم « أربع وعشرون ساعة لقرائه بالضرورة ، فإن سنوات طويلة من الحدث تضغط في عدة جمل قصيرة . وهذه الإمكانيات وغيرها في التعامل مع الزمن تطرح أمام الشاعر على نحو خاص إمكانيات كثيرة لإعطاء مفاهيم خاصة « للوحدات الزمنية » ليس من الضروري أن تتفق مع مقاييسها في عالم « الخطاب النثري » بل وتكاد تختلف عنها بالضرورة ، وتحطم سيمتريتها ودلالاتها المحددة الأطراف ، وقد يساعد على ذلك أن منطق اللغة ذاتها يفتح نوافذ « الوحدات الزمنية » لكى تبعاً من خلال الموقف الشعوري في أعداد معينة مثل السبعة ، والسبعين ، والأربعة ، والأربعين ، والمائة والألف ، فضلاً عما تفتحه آفاق تعبيرات راسخة مثل « وإن يوماً عند ربك كألف سنة مما تعدون » من احتمالات التمدد والانكماش في المساحة الخارجية للزمن تبعاً للموقف الشعوري .

ومحمود درويش يلجأ في بناء قصائده إلى وحدات زمنية متعددة ، ويتشكل لديه ما يكاد يكون معجماً زمنياً خاصاً به ، ولنلاحظ أولاً أن هذا الاستخدام لوحدات الزمن ، قد يتشكل أحياناً في غياب هذه الوحدات كلها ، والإحساس بعيشة معنى هذه الوحدات ذاتها ، من خلال انصهار الإنسان الذي كأنها ولد خارجها دون أن يحس به نبضها أو يأبه بإيقاعها^(٢) :

(١) انظر : Tzvetan Todorov: Qu'est -ce que Le structuralisme? Poétique. P. 46. (١) انظر :
Ed seuil paris 1968.

(٢) من ديوان حبيتي تنهض من نومها - ديوان محمود درويش ص ٣١٤ .

إن تذبحونى ، لا يقول الزمن
رأيكم

وكالة الغوث لا تسأل عن تاريخ موتى ولا
تغير الغابابة زيتونها
لاتسقط الأشهر تشرينها
طفولتى تأخذ فى كفها
زيتها من أى يوم
ولاتنمو مع الريح سوى الذاكرة

وقد تطل الوحدة الزمانية فى صورة قصيرة من صورها المتعارفة : « ساعة » لكى تجسد
فيها حدثاً له ومض البرق وحسم الصاعقة ، لكنه أيضاً يتمتع بعمق لحظة الكشف
والإشراق التى قد تتولد عنها صور من الديمومة لا يتمخض عنها التأمل المتأنى « سنوات » .
فى قصيدة « الخبز » من ديوان أعراس^(١) يتحرك بطل القصيدة الرسام الثائر ، فى مدى
زمنى يمتد بين الخامسة والسادسة من فجر بيروت .

ما الذى أيقظك الآن . . تمام الخامسة ؟

إنهم يغتصبون الخبز والإنسان منذ الخامسة

وهذه اللحظة المبكرة ترتبط فنياً بمولد الحياة ، وبجوع الصغار ، وبرائحة الخبز والحليب ،
وبحصد المناجل لبراعم الحياة التى تريد التفتح ، لكنها ترتبط كذلك بلحظة إشراق توسع
مداها ، وتصل بهذه اللحظة القصيرة إلى إدراك سر الحياة عند الرسام فى ومضة :

كان إبراهيم يستولى على اللون النهائى

ويستولى على سر العناصر

كان رساماً وثائرياً

كان يرسم . . وطناً مزدحماً بالناس

والصفصفاف والحرب

(١) المرجع السابق ص ٦١٣ .

وموج البحر والعمال والباعة والريف

ويرسم . . .

كان إبراهيم شعباً في رغيـف

وهو الآن نهائي . . نهائي . . تمام السادسة

دمه في خبزه، خبزه في دمه

الآن . . تمام السادسة

إن القدرة على شد أوتار الوحدة الزمنية القصيرة، جعلت مداها يتسع على ريشة الشاعر، وجعلت ساحتها تمتد لتستوعب حيوات كاملة لا من حيث الطول والعرض فحسب، ولكن من حيث العمق كذلك .

إن الوحدة « الزمنية » قد تمتد قليلاً لتصبح « أسبوعاً » يتقوّل لكى يشكل من نفسه وعاء يستقبل شحنة معنوية كالكبرياء من شأنها ألا تكون عرضاً ولا ثوباً يخلع ويلبس، وإنما أن تكون جوهرًا من جواهر الذات الحرة ومع أن الشاعر يوسع قليلاً من جدران الوحدة الزمنية، فإنه لا يلبث في المقطع أن يقابلها بوحدة أخرى تظهر ضآلتها ومحدوديتها^(١) :

طفولتى تأخذ في كفها زيتتها من كل شيء

ولا تنمو مع الريح سوى الذاكرة

لو أحصت الغيم الذى كدسوا

على إطار الصورة الفاترة

لكان « أسبوعاً » من الكبرياء

وكل « عام » قبله ساقط

ومستعار من إناء المساء .

في مراحل أخرى قد يتسع جدار « الوحدة الزمنية » لكى تصوير « وحدة كبرى » لا يستهدف من خلال إيرادها التحديد، بقدر ما يستهدف الإيجاء بالتراكم الزمنى وطول المعاناة . وقد عرفت اللغة هذا النمط من التعبير مع أعداد خاصة قدمت دائماً معنى .

(١) السابق ص ٣١٣ .

«المبالغة» واشتهر منها على نحو خاص عدد السبعة في الأحاد، والسبعين في العشرات، وكذلك عدد الأربعة وعدد الأربعين، وعرف التراث الشعبي خاصة عدد الألف والواحد كصورة للمبالغة الكبرى من خلال التقاء العربية بالتركية، في فترة القرون الوسطى^(١). لكن الحديد الذي يقدمه البناء الشعري لمحمود درويش هنا، هو إضافة الرقم عشرين إلى رصيد هذه الأعداد التي تعطي معنى المبالغة دون تحديد، وهذا العدد يتكرر إلباسه هذا المعنى في قصائد متفرقة من دواوين طبعت في فترات زمنية مختلفة مثل ديوان «العصافير تموت في الجليل» وقد طبع سنة ١٩٧٠، وديوان حبيبتى تنهض من نومها، وقد طبع سنة ١٩٧٠ كذلك، وديوان «أعراس» وقد طبع سنة ١٩٧٧ وغيرها، مما يدل على أن الرقم لا يرتبط بأى تاريخ محدد يريد أن يجعله مرجعاً أو نقطة بداية، بل إنه ليرتبط بمشاعر المعاناة على كلا الجانبين المتصارعين حول دائرة الحرية المنشودة أو المفقودة؛ ففي قصيدة «ويسدل الستار»^(٢) يمل الشاعر - الذى ردد كثيراً من الشعارات وتلقى كثيراً من التصفيت - دوره الذى طال، فيهتف بالتلقين:

سيداتى ، آنساتى ، ساداتى
سليتكم عشرين عام
أن لى أن أرحل اليوم
وأن أهرب من هذا الزحام
وأغنى فى الجليل
للعصافير التى تسكن عش المستحيل
ولهذا أستقيل . . أستقيل . . أستقيل

والعاشقة اليهودية «شوليت» التى ظلت عواطفها موزعة بين عاشق يهودى هو «سيمون» وعاشق فلسطينى هو «محمود»، والتى يمكن أن تكون رمزاً لهذه الأرض المتنازع عليها أمداً طويلاً، يرسم الشاعر أيضاً لحظتها الزمنية الممتدة فى إطار عشرين سنة^(٣):

(١) انظر مبحث ألف ليلة وليلة فى كتابنا : الأدب المقارن، النظرية والتطبيق - الطبعة الثانية دار الثقافة العربية - القاهرة سنة ١٩٩٣.

(٢) ديوان محمود درويش ص ٣٠٧.

(٣) السابق : قصيدة «كتابة على ضوء بندقية» ص ٣٤٠.

شوليت انتظرت صاحبها في مدخل البار القديم
شوليت انكسرت في ساعة الحائط ساعات
وضاععت في شريط الأزمنة
شوليت انتظرت سيمون — لا بأس إذن
فليات محمود، أنا انتظر الليلة عشرين سنة

فعلشرون سنة من التردد عند الشاعر العربي، وعشرون سنة من الانتظار والتردد عند العاشقة اليهودية، لا تعنى إلا الإيجاء بهذه الوحدة الزمنية الممتدة وثقلها وتفاعلاتها، وهى الوحدة نفسها التى يتم اختيارها كذلك، عندما يقف الشاعر أمام واحد من رموز الشتات فى قصيدة « كان ماسوف يكون »^(١) التى يحمل عنوانها فى ذاته إشعاعات متداخلة لتردد حركة الزمن، واضطرابها مثل حيوان هائج فى قفص مغلق :

فى الشارع الخامس حيانى، بكى، مال على السور الزجاجى
ولا صفصاف فى نيويورك أبكانيى
أعاد الماء للنهر، شربنا قهوة، ثم افترقنا فى الثوانى
منذ عشرين سنة

وأنا أعرفه فى الأربعين، وطويلاً كنشيد ساحلى وحزين

إن الوحدة الزمنية مرة أخرى ترسم هنا بطريقة تستعصى على التحديد، وعلامات الترقيم التى كتبت بها العبارة أوخلت منها العبارة تساعد على ذلك الغموض؛ فالمتعلقات بين أطراف كلمات مثل (منذ عشرين سنة وأنا أعرفه فى الأربعين) غير واضحة، ولو كانت نقطة قد وضعت بعد « أعرفه » لكانت « فى الأربعين » بداية صورة جديدة، لكن العبارة على هذا النحو قابلة لأن تقدم إيجاء آخر بجمود طرف من أطراف الزمن وتحرك طرفه الآخر: فالمعرفة منذ عشرين سنة والعمر ثابت على الأربعين برغم مرور العشرين عليه، أو مروره عليها، لكن هذه التعمية جزء من الدلالة الشعرية التى توجه جانباً من طاقاتها إلى الدقة النثرية فتربكها وتفك الرابطة المألوفة بين الدال والمدلول. إن رسوخ معنى غير محدد لكلمة « عشرين » واكتسابها عند الشاعر معنى جديداً لم يكن لها من قبل، يجعلها صالحة للتردد بوصفها جزءاً من المعجم الشعرى الداخلى، ويجعل القلم الشعرى يتناولها ويكررها ككلمة

(١) السابق : ص ٥٨٥ .

مألوفة قد ترد في المقطع الواحد أكثر من مرة؛ ففي قصيدة «أحمد الزعتر» من ديوان «أعراس» تطالعنا هذه الصورة^(١) :

في كل شيء كان أحمد يلتقى بنقيضه
عشرين عاماً كان يسأل
عشرين عاماً كان يرحل
عشرين عاماً لم تلده أمه إلا دقائق
في إنساء الموز. وانسجبت
يريد هوية فيصاب بالبركان
سافرت الغيوم وشردتنى
ورمت معاطفها الجبال وخبأتنى

إن تردد استخدام الوحدات الزمنية بين الساعة والأسبوع والعام والعشرين فضلاً عن انعدامها أحياناً وتداخل ماضيها وحاضرها وآتيها، يسمو بمضمون « الحرية » عن مجرد كونه تمثالاً جميلاً تهفو حوله الأفئدة وتنحدر بين يديه القصائد إلى كونه حركة حياة تدخل نبض القلب، وخلايا الجسد، وحركة أنفاس الزمن ما قصر منها وما طال ، وما بعد وما اقترّب ، ومن أجل هذه يبقى الحلم منتعشاً في ذاكرة الفرد والجماعة ولا يختنق تحت ديبب وطأة مفهوم الزمن الثرى العادى ورتابته .



العلاقة بن الشعر و«المكان» علاقة عميقة الجذور، متشعبة الأبعاد، ومن خلالها قد يصبُّ الشعر على مكان ما طابعاً خاصاً، فيحوّله من مسكن خرب إلى طلل مثير ومن حجر أصم إلى شاهد على لحظات مجد أو وجد، وقد تكتسب بعض الأماكن شاعرية تكاد تلازمها كالقمر والبحيرة والغابة وغيرها من الأماكن التي غلفها الرومانسيون على نحو خاص بهالة شعرية دائمة، وقد يظل « سقط اللوى » و« الدخول » و« حومل » و« جبل التوباد » و« ألبان » و« العلم » و« رضوى » وغيرها من الأماكن التي اشتهرت في الشعر العربي ، ألفاظاً تحمل من الدلالات الشعرية أضعاف ما تحمل من الدلالات الجغرافية ، وقد يحيط المسافر برحاله في « جيل التوبا » د مثلاً فلا يحس فيه إلا ما يحسه في الجبال الأخرى من عوارض الحر

(١) السابق: ص ٥٩٦ .

أو الشمس أو الوحدة ويتخذ من العدة والتحوط ما يتخذه المسافر عادة في الأماكن المقفرة، لكنه عندما يقرأ « جبل التوباد » في أشعار الغزل العذرى يعتره شعور آخر يختلط فيه « الصبا بحرقة الوجد ، ولا يبقى فيه من علائم المكان المادية إلا ما يساعد « المكان الشعري » على التخلق والتنفس .

وإذا كانت كثير من أنماط الشعر بحاجة إلى المكان ، فإن شعر الحرية على نحو خاص ، وشعر حرية الأرض على نحو أخص ، تلتف خيوطه غالباً على مغزل المكان وتنسج على منواله .

والمكان الفلسطيني عرف طريقه إلى الشعر منذ عهود بعيدة ، حملته الأسفار القديمة إلى أرجاء الدنيا ، فاكتمس بها ومن خلالها بطابع شعري ، اكتسب في كثير من الأحيان عند الشعراء « البعيدين » في أوربا طابع الحنين إلى البعد المكاني والزمانى والروحي في آن واحد ، وتفتح من خلاله المواهب الفذة لشعراء عباقرة مثل « جوته » الذى ظلت أسفار أيوب وقصة يوسف ونشيد الإنشاد تلهمه من خلال علائقها وأماكنها أزهار شاعريته الأولى ، ويشم فيها وفي سفر أيوب على نحو خاص رائحة أدب عربى تختلف طبيعته عن روح الصياغة العبرية لما حوله من أسفار (١) .

ولم تكن رائحة هذا المكان أقل خفوتاً عند واحد مثل فكتور هيجو عندما كان يتحدث عن شخصية « بوغاز » في الكتاب المقدس ، ثم يقطع السرد القصصى فجأة ليقول (٢) :

عندما كان العصر الطازج ينبعث من طاقات الزنبق كانت ريح الليل تنهادر فوق جبل الجليل .

لكن تشعير المكان الفلسطيني على هذا النحو ، هو تشعير دينى أقرب إلى تشعير « البان والعلم » أو هو تشعير قومى من خلال العقيدة اليهودية ، وجد نمواً له في الثقافة الغربية التى تلقت إحياءاتها من خلال ذلك التراث ، وقد يقابله تشعير تاريخى عربى من خلال ارتباط بعض اللحظات القومية الفاصلة ، بهذه الأرض التى لم تهدأ الحركة عليها أو حولها منذ فجر التاريخ حتى الآن .

فما الذى يمكن أن يضيفه شعر محمود درويش إلى المكان الذى اتخذته منبعاً ومصباً لشعره في آن واحد؟

(١) انظر : عبد الرحمن صدقي ، الشرق والإسلام في أدب جوته - كتاب الهلال - القاهرة سنة ١٩٦٧ .

(٢) انظر : بناء لغة الشعر ، ص ١٩٧ .

لقد حاولت كثير من صور محمود درويش الشعرية أن تلغى الفاصلة المعنوية والحسية بين الإنسان والمكان، وألا تكتفى بجعل المكان المحبوب، كالقمر المحبوب، نقطة يتم رصدها والتأمل فيها من بعيد، وإنما أن تجعلها تراباً وطيناً ورملاً وحصى وحجراً يتم الغوص فيها والتقدم من خلالها، والتعثر من خلالها أيضاً، وتفوح منها حيناً رائحة الزعفران وأحياناً رائحة العرق، وتخفى في جوفها جواهر ثمينة وأفاعى مخبئة، ولكنها تظل جزءاً ملتصقاً بصاحبها في الأحوال كلها^(١).

أنا العاشق الأبدى، السجين البديى
رائحة الأرض توقظنى في الصباح المبكر
قيدى الحديدى يوقظها في المساء المبكر
هذا احتمال الذهاب الجديد إلى العمر
لا يسأل الداهيون إلى العمر عن عمرهم
يسألون عن الأرض هل نهضت
طفلتى الأرض!

هل عرفوك لكى يذبحوك
وهل قيدوك بأحلامهم فارتفعت إلى حلمنا في الربيع.

إن هذا الالتحام بالأرض الطفلة أو بالأرض الأم هو الذى يلغى الحاجز، ويوحد المشاعر سعياً إلى وحدة الهدف، وهو الذى يجعل الإنسان عاشق المكان لا يدور حول نفسه، ولا تنبعث همومه فقط من شواغل الذات، وإنما تمتد همومه إلى من يطوفون بالمكان وتلتقى مشاعرهم حوله، وهى شواغل لا تبعث على الراحة، بقدر ما تبعث على القلق الإنسانى، الذى لا تتحقق إنسانية الإنسان إلا به، ولا يخلو منه إلا الحجر، في ديوان «حصار المدائح البحر» تأتي هذه النغمة المتميزة في قصيدة موسيقى عربية^(٢):

أكلها ذبلت خييزة وبكى
طير على فنن، أصابنى مرض

(١) ديوان محمود درويش ص ٦٣٠.

(٢) مختارات شعرية لمحمود درويش، تقديم توفيق بكار ص ١٣٦، سلسلة عيون المعاصرة، بيروت سنة ١٩٨٥.

لم يعرفوا أن الطير يرق دم ومصيدة
ولم يعرف أحد . شيئاً عن النهر الذى يمتص لحم النازحين
والجسر يكبر كنبيل يوم كالطير يرق .
وهجرة الدم فى مياه النهر تنجت من حضى الوادى
ثمائلاً لها لون النجوم ، ولسعة الذكرى

ومن هنا ، فإن وجه الحب الذى يطالعنا للمكان ، لا يبدو وقد رسم خطأ ذا اتجاه واحد
يتمثل فى الوله والعشق والتغنى بمتعة لحظات القرب ، ولكنه حب « واقعى » أكثر تعقيداً ،
تبدو فيه كل خلايا النسيج المحكم بما فيها الألم والتردد والنفور والاختناق والمعاناة ، التى
تكاد تقترب من حافة الكراهية ، وعلى هذا النحو يقابلنا تشكيل فريد لصورة « الحب »^(١) :

عيونك شوكة فى القلب
تسوجعنى وأعبدها
أحب البرتقال وأكره الميناء
أدق الباب يا قلبى . . على قلبى
يقوم الباب والشباك والأسمنت والأحجار
رأيتك فى خوابى الماء والقمح . . محطة
رأيتك فى مقاهى الليل خادمة
رأيتك فى شعاع الدمع والجرح
وأنت الرئة الأخرى بصدرى
أنت أنت الصوت فى شفتى
وأنت الماء . . أنت النار !

. أو نلتقى بصورة تلم طرفى المتناقضين مثل (٢) :

(١) من قصيدة « عاشق من فلسطين » ص ٧٩ ، ديوان محمود درويش .

(٢) من قصيدة « أغنية حب الصليب » ص ١٧٢ ، ديوان محمود درويش .

لحبك يأكل حبى مذاق الزبيب
وطعم الدم
على جبهتى قمراً يغيب
ونار وقشارة فى فمى

وربما يكون هذا المذاق الجديد الذى يجمع فيه الزبيب والدم والنار والماء هو الذى يهب لمفهوم « الحرية » معنى مختلفاً عن المعانى « الجميلة » التى كانت تتولد من تراكمات الوصف الخارجى لمعنى الحب خلال قصائد الأجيال السابقة ، وهو الذى يحكم كذلك من الشد والجذب ، والمد والجزر ، فقرات الفواصل الرابطة بين الإنسان والمكان ، حتى إن هذا الحب ليتحول فى بعض مراحل ، فلا يصبح علاقة ذات صوت واحد ، ينبعث من الكائن العاشق إلى المكان المحبوب ، ولكنه يتحول كذلك إلى صوت ينبعث من المكان الذى يحن إلى عاشقيه ، ويتجسد لون من هذا الحنين فى مقطع « هكذا قالت الشجرة المهمة »^(١) :

خارج الطقس أو داخل الغابة الواسعة
وطنى

هل تحس العصفير أنى لها . . وطن أو سفر
إننى أنتظر . فى خريف الغصون القصير
أو ربيع الجذور الطويل

زمنى
هل تحس الغزالة أنى لها . . جسد أو ثمر
إننى أنتظر

. وهذا الانتظار هو الذى يحكم الدائرة ، فالعاشق يتأهب ، والمعشوق يترقب ، والعلاقة تثار كل شوائبها لكى تصفو ، وتصاغ فى النهاية من التقاء الماء والنار والتراب والطين ، لا من مجرد الحنين إلى أشعة القمر الفضى ورائحة الياسمين .

هذه الصور التى تجسد « الحرية » من خلال الزمان والمكان ، تتشكل فى كثير من الأحيان من خلال صور بصرية تدفع الشاعر إلى أن يرسم بالكلمات مقترباً من أدوات الرسام الذى كان موضع معالجة الشاعر فى بعض قصائده ، وهذه الحاسة البصرية تشكل

(١) من قصيدة حالات وفواصل ، المرجع السابق ص ٦٤٥ .

مُتَكَنّاً مهما عند كثير من الفنانين والكتاب والشعراء ، وقد كان إميل زولا يؤكد اعتياده الكبير على ملامح الخطوط والأشكال والألوان للموضوع الذى يعالجه ، وكان هيوليت تين يعترف بأنه قد يملك ذاكرة ضعيفة أمام « الأشكال » لكن لديه ذاكرة شديدة القوة أمام الألوان ؛ فهو يستطيع أن يستعيد بسهولة الملامح البيضاء لحبات الرمل فى أحد ممرات غابة « فوتتان بلو » ولكنه حين يحاول أن يتذكر تعرجات الطريق الرئيسية المؤدية إلى هذه الغابة ، لا يستطيع^(١) .

إن الأداة الشعرية عند محمود درويش تميل إلى أن تعطى للمعنويات « لوناً » حسياً ، وهى تلتقط بذلك واحدة من الوسائل الفنية التى يستخدمها الشعر الحديث ، ليعبر باللغة من مستوى إلى مستوى آخر . يقول جون كوين فى « بناء لغة الشعر »^(٢) : « إذا كان الشعر الحديث يوسع إلى حد كبير مجال استخدام الكلمات الحسية ، وعلى نحو خاص كلمات الألوان ، فليس هذا — أو فلنقل ، فليس هذا فقط — كما يعتقد البعض لإدخال المحسوسات إلى عالم الشعر ، فلقد نسب طويلاً إلى الاستعارة وظيفة العبور من المجرد إلى المحسوس ، والواقع أن هناك استعارات كثيرة تتم بين محسوس ومحسوس مثلاً : « شعور زرقاء » لبودلير ، و « عيون شقراء » لرامبو ، و « سماء خضراء » لفاليري . . إلخ ، والحقيقة أن كلمات الألوان لا تحيل إلى الألوان ، أو بمعنى أدق ، لا تحيل إليها إلا فى مرحلة أولى ، وفى مرحلة ثانية يصبح اللون ذاته دالاً على مدلول ثانى ذو طبيعة عاطفية ؛ فعندما يقول مالارميه : « صلاة زرقاء » فليس هناك أية صورة ، والواقع أن من المستحيل التخيل ، لكننا فقط أمام وسيلة لإظهار استجابة عاطفية ، لا يمكن الحصول عليها بطريقة أخرى . إن الشاعر لا يريد أن « يرسم » والاستعارة لم تعد « رسماً » كما لم يعد الشعر « موسيقى » . الاستعارة الشعرية هى عبور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية ، عبور تم من خلال استدارة كلام فقد معناه فى المستوى اللغوى الأول ، لكى يعثر عليه فى المستوى الثانى » .

والدلالة الإيحائية للون الحرية عند محمود درويش ، تختلف عن دلالة لونها عند أحمد شوقى مثلاً حين كان يقول :

وللحرية « الحمراء » باب بكل يد مزرجة يدق

فلم تعد الحرية « حمراء » وإنما أصبحت هنا حرية « خضراء » أو حرية « زرقاء » ، وهذان هما اللونان اللذان يسيطران على العالم الشعرى عند محمود درويش . ويمتد اللون

(١) Jeanne Berins. L'Imagination - P.19. que - sais - je? Paris 1975 .

(٢) انظر ترجمتنا للكتاب ، الطبعة الأولى ، ص ٢٤٠ ، مكتبة الزهراء ، القاهرة سنة ١٩٨٥ ص ٢١٠ من الطبعة الثانية ، سلسلة كتابات نقدية - قصور الثقافة - القاهرة سنة ١٩٩٠ . والطبعة الثالثة : دار المعارف . ١٩٩٤ .

الأخضر ، فيكاد يحيط بالظاهرة الكونية عنده ، بدءاً من الحياة في صورها المتألقة ووصولاً إلى الموت ؛ فهو رمز استمرار الإرادة :

كانت مياه النهر أغزر . . فالذين رفضوا
هناك الموت بالمجان أعطوا النهر لوناً آخر
والجسر ، حين يصير تمثالاً ، سيصبح دون ريب -
بالظهيرة والدماء و « خضرة » الموت المفاجيء

وبين هذين القطبين المتقابلين للون الأخضر ، تتوزع ملاحظته على المواقف التي تؤدي من أحدهما إلى الآخر ، وتفلت من ضمور الخلايا إلى خضرة الحياة فيها ، وتشكل في صور قد تتأبى على الإجراء الاستعارى المباشر ؛ فبعد الناصر هو « الرجل ذو الظل الأخضر » :

نرى صوتك الآن ملء الحناجر	زوابع . . تلو . . زوابع
نرى صدرك الآن متراس ثائر	نراك نراك نراك
طويلاً . . كسنبلة في الصعيد	جميلاً . . كمصنع صهر الحديد
وحرّاً كنافذة في قطار بعيد	ولست نبياً ، ولكن ظلك « أخضر »
أذكر كيف جعلت ملامح وجهي	وكيف جعلت جيني
وكيف جعلت اغترابي وموتى	أخضر . . أخضر . . أخضر

وإلى جانب هذه المتكآت الكبرى لمراحل التجربة التي تغطي بالخضرة ، فإن التفاصيل الصغيرة ، يوشيهها أيضاً هذا اللون الربيعي :

مطر ناعم في خريف حزين والمواعيد خضراء ، خضراء ، والشمس طين

والعائد إلى « يافا » يوشيه اللون الأخضر :

هو الآن يرحل عنا ويسكن يافا	ويعرفها حجراً حجراً
ولا شيء يشبهه . . والأغاني تقلده	تقلد موعده الأخضر

بل إن الخضرة تفلت من بين أصابع الشاعر ، فتجاوز كونها سرايب في الأشياء ، فيظهر جانباً طبيعياً منها ، يحمل معه ما يرمز إليه اللون من رغبة في الحياة وعشق لها وتغن بها وموت في سبيلها ، يتجاوز هذا أحياناً فيبدو وكأنه فلسفة تطرح على الأشياء من خارجها ولون يعتز به الشاعر في يمينه ويدخره لصناعة لوحات كثيرة .

وهنا يفلت جانب من دقة الفن الشعري وكثافته وإيحائه من بين أصابع الشاعر أيضاً ،

فيبدو المشهد لنا وكأننا نرى آثار اللون على أصابع الرسام وعلى ملابسه أكثر مما نحس به في اللوحة ذاتها ، وربما كان هذا المقطع من قصيدة : « نشيد إلى الأخضر » يشف عن ذلك الانطباع :

فلتواصل أيها الأخضر	لون النار والأرض وعمر الشهداء
ولتحاول أيها الأخضر أن تأتي من اليأس	إلى اليأس
وحيداً يائساً كالأنبياء	ولتواصل أيها الأخضر لـونك . .
ولتواصل أيها الأخضر لـونى	إنك الأخضر، والأخضر لا يعطى سوى الأخضر

هل يمكن للإنسان أمام كثرة تردد « الأخضر » في المقطع أن يفلت من الإحساس الذى خامر ناقداً عربياً قديماً تلى عليه بيت من الشعر يقول :

ما للنوى ، بُعد النوى قُتل النوى إن النوى قطاع كل وصال
فعلق بقوله : ألا يسלט الله على هذا « النوى » شاة فتأكله ! ونحن لا ندعو للأخضر إلا بالنمو فى عالم الشاعر وواقعه مع تقديرنا لمشاعر الناقد القديم .

إذا كان اللون الأخضر يمثل هذه الكثافة والجوهرية فى معجم الشاعر « اللونى » الذى يجسد ظاهرة الحرية ، فإن اللون « الأزرق » يأتى تالياً له فى الشيوخ ، وحاملاً معه ظلال التراث الشعرى العالمى فى شحنه بالبراءة والطهر والبهجة ، وهذه الأحاسيس تلبسها الكائنات الحية ، ومشاهد الطبيعة معاً ؛ فنحن أمام العصافير « الزرقاء » فى الخريف :

مطر ناعم فى خريف بعيد
والعاصفير زرقاء زرقاء
والأرض عيد
ونحن أمام سمك « أزرق » فى لحظة الصفو والبهجة :
ورمينا حجراً فى الماء مر السمك الأزرق
عادت موجتان
ونحن كذلك أمام يوم أحد « أزرق » تبدو فيه الأنثى الحاملة :
فى ثوب أزرق
ترتدى الأزرق فى يوم الأحد
تتسلل بالمجالات وعادات الشعوب
نقرأ الشعر الرومنتيكى

نستلقى على الكرسي ، والشباك مفتوح على الأيام
والبحر بعيد

والأزرق هو بداية البحر وهو اللون الحلم الذي يتمنى السابح في الشتات أن يكتسى به
ماء النهر حتى يعود إليه :
من الأزرق ابتداء البحر
متى تفرجون عن النهر حتى أعود إلى الماء أزرق

إن اللون يشكل شفرة ذات دلالة في النتاج الشعري لمحمود درويش ، وهي شفرة
يتسرب من خلالها المعنى الشعري في هدوء في معظم الأحيان ، لكنها تصبح أقل شاعرية
عندما يزداد إحساس الشاعر « الذهني » بها ، كما أشرنا من قبل في قصيدة الأخضر ، وكما
يمكن أن يلاحظ كذلك في قصيدة « طريق دمشق » من ديوان « محاولة رقم ٧ »^(١) ، حيث
تبدو اللغة الشعرية أكثر استعصاء على الاتحاد مع النفس الشعري .

إن الملاحظة الأخيرة ربما تقودنا مباشرة إلى وقفة مع بعض جوانب « اللغة الشعرية » عند
محمود درويش ، ولا شك أن النتاج الشعري الغزير والمتميز له خلال نحو ثلث قرن يمكن
أن يقدم فرصة لدراسة متأنية للغة الشعرية من جوانب عدة ، لكننا نشير هنا إلى الحساسية
الخاصة التي ترتبط بها اللغة في الشعر ذي الهدف الخاص والذي ينشده عادة في القارئ
العام ، كما هي الحالة هنا ، ومدى تأثير الهدف على لغة القصيدة . إن الشاعر هنا لا يخفي
هذا الهدف وتلك العلاقة :

قصائدنا بلا لون ، بلا طعم بلا صوت
إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت
وإن لم يفهم « البسطا » معانيها
فأولى أن نذريها . . ونخلد نحن للصمت

وهو من أجل هذا يثور على اللغة الحاملة الرومانسية ويعلن للشعراء أنه قد قتل القمر
الذي كانوا يعبدونه :

(١) ص ٥٣٥ من ديوان محمود درويش ، الطبعة الثانية عشرة دار العودة بيروت سنة ١٩٨٧ ، ويمكن الرجوع إلى
الديوان نفسه في الاقتباسات التي أشرنا إليها حول اللون الأخضر صفحات : ٤١ ، ٢٥٩ ، ٤٠٠ ، ٥٦٢ ،
٦٣٢ ، ٦٣٥ ، وبالنسبة للاقتباسات حول اللون الأزرق إلى صفحات : ٢٥٨ ، ٥٣٥ ، ٦٥١ ، ٦٥٣ ،
وكذلك إلى قصيدة « الجسر » ص ٣٥٢ .

وأقول للشعراء : يا شعراء أمتنا المجيدة أنا قاتل القمر الذى كتتم عبيده

وتتردد هذه النغمة فى قصيدته « لوركا » وعن « الشاعر العربى » وفى ثنايا صور كثيرة من الديوان ، وهى تترك دون شك أثراً ملموساً على المستوى اللغوى أو المستويات اللغوية المتعددة فى إنتاج محمود درويش ، والتى تتردد بين البساطة الموعلة والتعقيد المضنى ، بين الكثافة الشعرية والاقتراب من السرد الثرى ، بين العمق الإيحائى والفلسف المجرد ، بين حافة الخطابية ورهافة اللون ودقة التصوير ، بين جدة اللقطة المثارة واجترار الأطروحة المعادة ، بين اكتشاف منابع ثرة للإيقاع اللغوى حتى التراث الشعبى ونقلها دافئة إلى مناح القصيدة وبين التذبذب قريباً من الفقرة المغالية فى أحيان قليلة . لكن نبادر فنقول إنه من خلال هذا كله نحت وسائله وعكس حيوية اللحظة الزمانية والمكانية ، وترك فى مجال حركة الإزميل شظايا وأنصاف تماثيل وقطعاً من خامات ليس من الضرورى أن تكون كلها تماثيل جيدة ؛ فهنالك القدر الكافى من التماثيل المحكمة التى خلفها - وما زال يبدعها - هذا الإزميل الشعرى .

وهناك هذا الاهتمام التدريجى على سلم الخطاب ، إلى تخلص شعر الحرية من الخطابية الصارخة ، إلى النغمة الهادئة ، التى تصل إلى السخرية وإلى استخدام « اللغة المقلوبة » التى تعكس لغة المغتصب القاهر ضده ، وهى تلك اللغة التى يجيدها كبار شعراء الحرية مثل إيمى سيزر وكاتب ياسين^(١) وغيرهما ، فتشكل اللغة الشعرية عنده فى هذه الحالة نمطاً راقياً مؤثراً صالحاً لأن يتجاوز تحوم اللغة ذاتها مع الحفاظ على قوة دفعها . « فى قصيدة الأرض »^(٢) تتعاقب صور العسف والاضطهاد والتعقيب الشعرى غير المباشر عليها ، وترد فى اللوحة الخامسة منها هذه الصورة للمغنى :

مساء صغير على قرية مهملة
وعينان نائمتان . . أعود ثلاثين عاماً
وخمس حروب
وأشهد أن الزمان يجبىء لى سنبله
يغنى المغنى عن النار والغرباء
وكان المساء مساء ، وكان المغنى يغنى
ويستجوبونه : لماذا تغنى ؟ يرد عليهم :
لأنى أغنى

(1) Voir. Georges Jean La poesie Op. cit p. 148.

(١) أنظر :

(١) ديوان محمود درويش ص ٦٨ .

وقد فتشوا صدره فلم يجدوا غير قلبه
 وقد فتشوا قلبه فلم يجدوا غير شعبه
 وقد فتشوا صوته فلم يجدوا غير حزنه
 وقد فتشوا حزنه فلم يجدوا غير سجنه
 وقد فتشوا سجنه فلم يجدوا غيرهم في القيود
 وفي القصيدة نفسها تأتي دفقة أخرى على لسان « الأرض » تنتمى إلى النمط نفسه من
 « اللغة المقلوبة » :

أنا الأرض ، يا أيها الذاهبون إلى حبة القمح
 في مهدها
 أحرقوا جسدى
 أيها الذاهبون إلى جبل النار
 مروا على جسدى
 أيها الذاهبون إلى صخرة القدس
 مروا على جسدى
 أيها العابرون على جسدى . . لن تمروا
 أنا الأرض في جسد . . لن تمروا
 أنا الأرض ، يا أيها العابرون على الأرض
 في صحوها
 لن تمروا . . لن تمروا . . لن تمروا . .

فباللغة هنا تغمس قلمها في مداد الخضم ، وتسلم له ، وتستدرجه ، ويتم الغليان
 والانقلاب من داخلها في هدوء ، لكنها أيضاً لغة ربما تحمل كثيراً من الخصائص التي أشرنا
 إليها في الصراع بين الأهداف المتداخلة في البناء الفني .

على هذا النحو تتجسد ظاهرة الحرية تجسداً فنياً في شعر محمود درويش لا باعتبارها
 قضية سياسية ، ولا مطلباً جماهيرياً ، ولا رغبة آنية ، ولا فورة حماسية ، ولكن باعتبارها
 ضرورة إنسانية يؤدي غيابها إلى فجوة في مسيرة الدماء واختلال في حركة الحياة وتوازنها وهو
 اختلال لا يواجه بالصراخ والنواح والوعيد ، ولكن بإعادة اكتشاف مواضع الوهن
 والصلابة في الاتصال مع المكان والزمان والكون في سرها العميق ، وربطها بفتات الحياة في
 ديبها اليومي بوسائل الفن الراقية ، وهو طريق الشعر الجيد في آداب الأرض كلها .

الفصل الرابع الجذور والثمار دراسة في تشكيل الصورة في شعر «أبو ستة»

رغم تعدد الوسائل الفنية الكثيرة التي يمكن أن يلجأ إليها الشاعر لبناء عالم القصيدة الفني ، فإن « الصورة » تظل النواة الرئيسية لهذا العالم ، وتحمل خليتها ، مهما كانت دقتها ، الخصائص الرئيسية الكبرى القابلة للتوهج أو الانطفاء للنمو أو الضمور لقابلية الأطراف للتشابك المحكم مع الخلايا المجاورة ، أو لوهن العلاقات وتراخي خيوط النسيج ، وينعكس كل ذلك بالضرورة ، وبمساعدة الوسائل الفنية الأخرى ، على مناخ العالم الشعري الذي تلج بنا القصيدة داخله ، إحساسا بالتفرد أو التشابه أو الابتذال ، ويتبدى من خلال ذلك ملامح « طاقة » الشاعر الحقيقية ، وقدرته « على الخلق » المصغر ، من خلال ملكة التصور استقبالا ومن خلال « الصورة » إرسالا .

وعندما يجري الحديث عن الفنان و « الخلق المصغر » من خلال الصورة فإن عبارات عالم الأسلوب جورج بوفون (١٧٠٧ - ١٧٨٨) ما تزال صالحة للاقتباس ، يقول هذا الفنان ، الذي كان عالما من علماء النبات وأديبا فرنسيا بارزا في القرن الثامن عشر : « إن الروح الإنسانية لا تستطيع أن تخلق شيئا من العدم ، وهي لن تنجح إلا بعد أن تكون قد أخصبتها التجربة والتأمل ، ومعارف الروح الإنسانية هي بدور نتائجها ، لكن الروح لو حاكت الطبيعة في خطواتها وطريقة عملها ، لو أنها ارتفعت من خلال التأمل إلى مستوى أكثر الحقائق سموا ، لو أنها جمعت تلك الحقائق ونسقتها ، وصاغت منها كلا واحدا ، ونظاما واحدا ، إذن لشادت فوق أسس وطيدة معالم خالدة » .

وهذه الروح الكلاسيكية المطمئنة في علاقة الفنان بالطبيعة ، كما تعكسها عبارات بوفون ، هبت عليها عواصف شديدة خلال القرن التاسع عشر ، فتوقف الشعر في فترات عن مهمة ، « الرصد » وتحول إلى مهمة « النقد » ، وتحول في مراحل أخرى عن شعور التأمل الرومانسي ، إلى شعور « التمرد » ومحاولة المسخ والتغير ، وتدمير العلاقات المألوفة والبحث عن أنماط أخرى من العلاقات بين « مفردات » الواقع أو ترك هذه المفردات ، تسبح في سديم من عدم الترابط ، لتكون قابلة لصور لا نهائية من التشكل ، بتعدد قدرات أبصار المتلقين وبصائرهم .

إن رصد العلاقة بين « الواقع » و « الصورة الشعرية » يمكن أن يشكل من بعض الزوايا رسدا لتاريخ المذاهب الأدبية الكبرى ، من خلال طريقة محاكاة الصورة للواقع ، وما جرى حول فلسفة هذه المحاكاة من نقاش أمتد من أفلاطون وأرسطو إلى الدادية والسريالية مروراً بالكلاسيكية والرومانسية والرمزية والبرناسية والطبيعية وغيرها من المذاهب الأدبية التي ظهرت خلال القرنين التاسع عشر والعشرين على نحو خاص . والتي شكلت خلاصة كثير من روافدها ، منها كبيراً أصبح متاحاً للشعر المعاصر أن يمتاح منه ، وإن تعددت مذاقات الثمار التي تسقى بماء واحد تبعاً لعوامل أخرى كثيرة تشكل العالم الشعري المتميز لكل شاعر حقيقي على حدة .

ونود في هذه الدراسة أن نستشف بعض ملامح عالم الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة ، من خلال قراءة في ديوانيه ، « رماد الأسئلة الخضراء » الذي صدر سنة ١٩٩٠ ، و«رقصات نيلية» الذي صدر سنة ١٩٩٣ ، من خلال محاولة تتبع أنماط العلاقة بين «الواقع» و«العالم الشعري» والطرق المباشرة أو المتعرجة أو الملتفة التي تسلكها الصورة وهي تتشكل بين يدي الشاعر ، فتبدو وقد مدت خيطاً رقيقاً ينتمي أحد طرفيه إلى واقع مألوف ، وينتمي الطرف الثاني إلى عالم لا يماثل الواقع الأول ، ولكنه أيضاً لا يقطع الصلة به ، وقد تكون هذه العلاقة ، أشبه بالشرايين أو الألياف الدقيقة التي تمتد في جسم ساق النبات أو جذع الشجرة فتربط بين تربة نعرف مكونات عناصرها من تراب وماء ، وأغصان تتدلى منها ثمار لا تنتمي إلى مذاق هذه المكونات ، وإن كانت ترتبط بها بالضرورة ، وتخضع لشرائط دقيقة تزداد من خلال وجودها أو عدمها ، حلاوة الثمار أو ثقل أو تنعدم ، إن تشكيل الصورة الشعرية يمر أيضاً برحلة خفية مماثلة بين الجذور والثمار يتاح لها من خلالها أن تُشكل التراب في مذاق فاكهة ناضجة قد تكون حلوة أو مرة مثيرة للبهجة أو الألم أو التقرز . أو اللامبالاة أو اللامعنى دون أن يقلل ذلك من قيمة نضجها .

في مطلع قصيدة تحمل عنوان « خريفية » تتتابع هذه الصور المتجهة من الجذر إلى الغصن ، من الواقع إلى العالم الشعري :

بقايا طواويس في الأفق	هذى سماء تزين أركانها
بالدموع التي تتساقط	في لحظات الغروب
وهذا سحاب تمزق	فوق نواصي الجبال
على هيئة الطير يسعى	سحاب على هيئة الكائنات
التي تتعارك	فهود تنازل أندادها

والغزال الذى فر من موته يتراقص بين شباك الغناء الجديب

إن شباك اللوحة الخريفية تأخذ مفرداتها الأولى من عالم الواقع « الطواويس والسماء ، والدموع ، السحاب ، والجبال ، والطير ، الفهود ، الغزال » ولكن هذا الواقع سرعان ما يتحول إلى مجرد مداد يُغمس فيه القلم أو « مفردات » تُقدم متحررة من علاقاتها السابقة ، وأولها علاقة « المكان » حيث السماء التى تمثل نقطة العلو فى اللوحة ، يمكن أن تتزين أركانها بالدموع التى تتساقط من العيون التى من شأنها أن تحتل مكانا فى أسفل اللوحة ، ولكن خلخلة الأبعاد مطلوبة لإعطاء مجال لحرية الحركة ، وهذه الحرية تبدو أكثر وضوحاً عندما تتمزق السحب فوق نواصى الجبال ، فتتولد فيها الأشكال التى يخلقها البصر والخيال فى وقت واحد ، والتى تعود بنا إلى الطفولة والشاعرية وعالم الأساطير لكنها تقودنا إلى محور القصيدة ، ناسجة من خلال الموقع الذى اكتسبته صوراً جديدة ، ليس من الضروري أن ترتبط بعالم الواقع الذى تحررت منه وحلقت بنا فوقه :

لماذا الأسى فى خريف المغيب ؟ يبعثر هذى العيون الخفية

خلف السنين التى أكلتها الطحالب خلف الليالى التى هزلت فى الجراح التى لا تطيب؟
إن معطيات الطفولة والأساطير ، كانت تكتسب براءتها من تنظيم العلاقة تنظيماً يسمح للأقوياء بأن يتصارعوا دون أن يمس شرهم أجساد الضعفاء ، فالفهود تصارع أندادها ، والغزال يفر من موته ، كل فى دائرة مستقلة ، وإن كانت الدوائر متقاربة ، وجزء من أسى الخريف وقسوته يكمن فى تداخل الدوائر التى حماها خيال الطفولة :

لماذا الأسى فى خريف المغيب ؟

يلل صوت الأغانى القديمة

بالأوجه الغابرة

تفر الغزالة

تسقط بين مخالب

هذى الفهود التى تتعارك

فوق السحاب الذى

مزقته رياح تسافر

لماذا الأسى

فى خريف المغيب ؟

يفجر فى كل شىء

سؤالاً صيباً

ولكنه لا يجيب

إن الدائرة تكاد تكتمل هنا من خلال وصول القصيدة ، عبر التلاعب بعلاقات المكان ، والأشياء ، والتحرك في إطار زمني ثابت هو الخريف ، تصل من خلال هذا كله إلى المواجهة بين الواقع المتجهم و « السؤال » الذي يظل صيباً في نفس الشاعر يتجدد مع الدورة الزمانية الخالدة .

* * *

إن موقع العين الراصدة من المشهد المرصود ، تتحدد على أساس منه الزاوية التي يلقي عليها الضوء ، فقد يزداد القرب فيتم التركيز على جزئية صغيرة واختراق خلاياها ، وقد تتوسط المسافة فيرصد المشهد في إطار الحجم الطبيعي ، وقد يزداد البعد فتختفي التفاصيل الدقيقة وتبقى ملامح المشهد العام ، أو تبقى « الظلال » بدلالاتها المتفردة ، وإذا كان علم التصوير الحديث ، في إطار التقدم العلمي ، قد رصد للكائنات والأشياء آلاف الزوايا ، وأطلعنا من ثم على رؤى وحقائق لا نهاية لها ، فإن التصوير الشعري أيضاً يهتدى بوسائله الخاصة إلى رصد الكائنات والأشياء . من زوايا متعددة ، تساعد على اكتشاف الطيات المجهولة ، وتغرس الدهشة في الأشياء التي كستها بلادة الألفة ، وإذا كنا قد رأينا العين الراصدة في الصورة « الخريفية » التي اقتبسناها الآن ، تتخذ موقعها أسفل اللوحة ، فإننا يمكن أن نرى العين الراصدة في مشاهد أخرى ، وقد أخذت موقعها في أعلى اللوحة ، أو في موقع العلو البعيد الذي تكاد تختفي فيه الملامح ولا يبدو فيها إلا حركة الظلال أو « السلويت » كما تعرفه فنون الرسم الحديثة .

إن قصيدة « عاشقان » في ديوان « رماد الأسئلة الخضراء » لمحمد إبراهيم أبو سنة ، يمكن أن يتحقق فيها هذا النهج التصويري في رصد الظلال ، حيث يساعد الإيقاع السريع لتفعيله بجر الرجز « متفلعن » إلى جانب تجاوز الجمل والكلمات دون الاستعانة بأدوات « الوصل » غالباً ، يساعد هذا كله على تدحرج الكلمات والصور ، فتبدو العين والأذن لاهتين وراءها ، تهمل الملامح والتفاصيل وترصد الخطوط العامة :

تقابلا .. فابتسما .. تكلموا واحتدما ، تعانقا .. تماوجا
وارتطموا .. تفجروا .. هوى .. ريحا دما ، تناعما كأنما
هما .. لحنان صاعدان للسماء ، وحلقا .. نجمين أزرقين
طائرَيْن أخضرين ، مثلما ، تفتحا .. تداخلا .. كغيمتين
تنجبان برعماً

إن سرعة اللقطات هنا يمكن أن تُحسَّ لو قارناها بصياغة شعرية أخرى لموقف مشابه ،
وهى صياغة كانت تعد منذ عقود قليلة تجسيدا للسرعة والإيجاز ، متمثلة في قول شوقي :

نظرة فابتسامه فسلام فكلام فمواعد فلقاء
ففراق يكون فيه دواء أو فراق يكون منه الداء

حيث يؤدي حرف العطف دوره في رسم تخوم لكل حدث على حدة ، حتى وإن أفاد
«الترتيب والتعقيب» ، وحيث تظل أجزاء الحركة أرضية مطمئنة ، على حين أن الحركة
السريعة المتداخلة عند «أبو سنة» يلحق بها لون من التصعيد فتظهر النجوم والغيوم
والطيور والسماء في إطار مكاني واحد مع الأرض ، وتختفي من ثم كل التفاصيل المتأنية ،
وتسعى القصيدة من وراء الهرولة على التفاصيل إلى هدف آخر ، يكمن في التأكيد على أن
هذا المشهد ليس الأجزاء من اللوحة ، وتأتي مشاهد أخرى لتكتمل بها الدائرة :

تصادما ، تسابقا إلى الذبول والظما ، تمللا ، تنافرا . . هماهما
توقفا هناك في المدى ، وأطفأ الريع في عينيها ، تجمدا ،
تجمدا ، في الليل حلما معتما ، تباعدا . . تراشقا ، تكسر القنديل
في خديهما . . وغاب بحر أزرق في ليله ، أب النهار مظلم
تباعدا وانبهما ، وانقشعا ، لاشيء يبدو منهما . . هماهما
سحابتان في السما ، قدمرتا ، لم يبق من بعدهما ، شيء سوى
دمعهما . . يسح في المدى . . هوى . . ريحا . . دما . .

إن ابتعاد العين الراصدة عن المشهد المرصود جعل المدى يتسع اتساعا مكانيا بينا ،
اختفت خلاله الملامح الدقيقة وحلت محلها الخطوط والظلال ، واختفت العقبات
الفاصلة ، فتداخل العاشقان مع النجم والغيوم والقنديل والبحر واتسع المدى ، ولقد ولّد
هذا الاتساع المكاني ، اتساعا زمانيا موازيا ، فلم تتوقف اللوحة عند لحظة عشق ينتعش
لها القلب ، أو لحظة صدام أو فراق تنفطر لها النفس ، وإنما رسمت دائرة زمانية تكاد
تتلامس فيها لحظة البداية والنهاية ، كما رسمت من قبل دائرة مكانية ، تكاد ، تتلامس
فيها قبة السماء بتراب الأرض ، وتلك واحدة من الإمكانات التي يتيحها التصوير الشعري
حين تحتفظ العين الراصدة بمسافة بينها وبين المشهد المرصود .

وإذا كان التأمل في وسائل «التصوير الشعري» عند أبو سنة ، قد كشف بعض
إمكانات الشاعر المعاصر ، في توظيف عناصر الواقع لبناء عالمه الشعري ، فإن هناك
إمكانات أخرى كثيرة ، من بينها ما يمكن أن يسمى بطريقة «المشاهد المتجاوزة» أو

«الخلايا المتجاورة» ، وهى تعتمد على فكرة الربط الإيحائي غير المباشر بين عناصر في الواقع يختار الشاعر جزئيات منها ليضعها متجاورة في عالمه الشعري ، دون أن تربط بينها أدوات التشبيه والمقارنة المشهودة ، ولقد عرف الشعر العربى منذ فترات طويلة اللجوء إلى هذه الطريقة ، وإن كانت أقل شيوعا من طريقة الربط التشبيهي المباشر ، أو الاستعارى الذى تندمج في إطاره العناصر ، وربما يقرأ المرء في شواهد النحاة القدماء قول الشاعر :

أتانى أنهم مزقون عرضى جحاش الكرملين لها فديد

فلا يجد إلا لمحة شاهدة على الربط غير المباشر من خلال وسيلة المشاهد المتجاورة ، فلؤلئك الذين يمزقون عرضه بالحديث عنه في جانب من المشهد ، والنهيق العالى لجحاش الكرملين في جانب آخر ، دون أن يربط الشاعر بين المشهدين ربطا كان يمكن أن يرضى حاجة البلاغيين القدماء إلى البحث عن قاعدة مطردة للربط بين عناصر الواقع ، سلمت لهم في التشبيه والاستعارة ، ولم تسلم لهم في مثل هذا اللون مع طرافته وفنيته ، فلم يحظ بمعالجة في البلاغة القديمة وأظن أنه لم يحظ كذلك بعناية كافية في البلاغة الحديثة .

ولاشك أن الشعر الحديث ازداد جنوحا إلى هذه الوسيلة الفنية من خلال التأثير بفنون التصوير الحديث ، وخاصة التصوير المتحرك « السينمائى أو التليفزيونى » ، حيث يتم التأثير في الرأى والوجدان معا ، من خلال فكرة المشاهد المتجاورة ، وما يتولد عنها من إيماءات مخطط لها سلفا ، وتتزاوج فيها الكلمة مع الصورة ، أو الصورة مع الصورة الأخرى تزاوجا مؤثرا ، وليس فن الإعلان التجارى في الصور المتحركة إلا تجسيدا للتكثيف المقطر والزائف في كثير من الأحيان ، للتأثير من خلال فكرة المشاهد المتجاورة ، وليست وسائل التصوير واختيار المشاهد في الدعاية السياسية ، والدعاية المضادة إلا وجهها آخر من أوجه هذه الفكرة ، أما الحمايم التى تطير مع كلمات القصيدة التى تُبث في الأجهزة الرئيسية وشلالات المياه الرقاقة ، وعيون الحسان التى تظهر وتختفى ، فليست جميعها إلا محاولة لتهئية المناخ الملائم من خلال وسائل تنتمى إلى نفس الإطار .

ان الشاعر المعاصر يستطيع أن يلجأ إلى طرق عديدة لتوظيف هذه الوسيلة الفنية ، فقد يلجأ إلى الرصد السريع للقطات المتجاورة ، وقد يلجأ إلى « التعميق الرأسى » لكل لقطة مُشكلا منها خلية نامية ، قبل أن ينتقل إلى اللقطة المجاورة ليعمقها بدورها تعميقا رأسيا ، تاركا لأطراف الخلايا المتجاورة حرية التماس أو التعانق أو التوازي لتتولد من خلال ذلك كله في نفس القارئ عشرات الإيماءات الواردة ، وإلى الطراز الأول تنتمى قصيدة : « غانية في مقهى » من ديوان « رقصات نيلية » حيث تتجاوز المشاهد في مطلع القصيدة على النحو التالى :

قنـديـل مـطـفـأ
 ذكـرى امـرأة غـائـبة
 كـأس فـارغـة . . وسـحاب
 رـجل فـى زاوـية مـعتمـه وكتـاب
 جـلس يـهـىء تـاريـخا . . للنـهر الـراكـد
 يـطـلـع مـن أـجـنـحة الـليـل ويـهـوى
 فـى عـينـيـه . . قـمـر كـذاب
 لـيـل يـعـتـنـق نـهارا
 وفـضـاء مـكـتـظ بـدمـوع
 سـفن تـجـرى . . لا تـدرى وـجـهـتـها
 سـمـك يـتـعـفـن فـى أـقـصـاص النـجـوى

إن عناصر الاحباط التى تحيط برمز الذى يحاول أن يكتب تاريخ النهر الراكد تتشكل من الظلمة والفراغ والركود والعفن وفقدان الهدف ، ومن ثم فإن حصادها قد يبدو غير ذى معنى ، وفى أفضل أحواله يبدو غريبا :

« تتعالى صيحات الأغراب
 ما هذا الشفق المذبوح ، على هيئة طير
 تتدلى منه عناقيد الحزن ، تلوح وجوه لا نعرفها
 غرف باكية من خلف الأبواب » .

إن المشاهد المتجاورة التى بدأ تجاورها من خلال صور أليفة ، جنح بها الإحباط إلى مناخ الصورة الغريبة ، وسوف ينتهى بها إلى مناخ الصور الأكثر غرابة .

« يخلو المقهى ، إلا من بعض الأوجه تعبر فوق مساريه لتفنى فى الطرق « الطينية » ومض شعاع ، لاح وراح وراء الأحباب يتشاءب قمر يتهادى ، لا يعرف وجهته يتداعى نهر يصحو، وساء تتأمل فى عينين كواكبها ، صلبة الأجراس الراهنة تدق لتوقظ بعض زهور نائمة فى وجه محتضر خلاب » .

إن الدائرة وهى تحاول أن تكتمل ، تجعل النهر يصحو وتدفق الأجراس لكى توقظ بعض الزهور النائمة فى الوجه « المحتضر الخلاب » وهو وصف ثنائى يحاول أن يجسد قطبى الدائرة : « الاحباط - والأمل » ولكن نزعة التفاؤل التى شاعت فجأة فى المقطع الأخير، ربما لا تجد سندا قويا لها فى النمو التدريجى الذى شاع فى تجاور المشاهد خلال المقاطع السابقة .

* * *

« المشاهد المتجاورة » تقود أحيانا إلى « الخلايا المتجاورة » كما أشرنا ، وفى هذه الحالة يتحول المشهد إلى خلية نامية يتشعب بها الشاعر حتى يتولد عنها إحساس ما ، ثم يستدير إلى نقطة تبدو وكأنها نقطة بدء جديدة يتشعب بها وتنمو بين يديه ، وعند اكتمال نموها يمكن أن يقود التأمل إلى اكتشاف خيوط للربط غير المباشر تصلها بالخلية السابقة ، وإلى استمرار تراكم الأحاسيس المتشابهة ، وأمام الشاعر عندما ينسج على هذه الوسيلة الفنية ، فرصة المراوغة والمناورة من خلال التركيز على نقاط المفارقة والتشابه ، أو تحويل تخوم الخلايا إلى أبنية لغوية يتسع معها مدى القصيدة ، كما يمكن أن نلمح ذلك كله فى قصيدة «قصصات نيلية» التى يحمل الديوان عنوانها والتى شكلها الشاعر من خمسة مقاطع رقمية (تصدر كل مقطع منها رقم مسلسل) طرح الشاعر فى المقطع الأول منها رموز النيل من خلال ثلاث خلايا ، الحب - الحياة - البهجة :

« ممعن فى صباه الجميل ، ذلك النيل
يقبل منفعلا رافضا ، ليارس أهواءه
فى حنايا الحقول
يشتهى لمسة الجذر فى القعاع
فتنهض كل الغصون على ساقها
عاريات على صدره تستطيل
هل هو الحب فى لهوه . . يتدل فى رقصه
ويباغت أعضاءنا بالذهول ؟ »

إن رمز النيل العاشق للصبايا يمتد فى الوجدان الأسطورى إلى فكرة « عروس النيل » التى كانت الأساطير تزعم أن النيل لن يرضى ويرسل فيضانه إلا إذا أهديت إليه عروس كل عام ، ساعتها ينتشى النيل ويفيض خيره على الضفاف ، ولقد كانت تلك الأسطورة

مصدر التأمّلات الشعرية على مدى العصور ، لعل من أشهرها غنائية أحمد شوقي الرقيقة التي رصد فيها الأسطورة من زاوية تختلف عنها الزاوية التي عاجلها أبو سنة فيما بعد ، فقد ركز شوقي على مشاعر « المعشوق » في حين ركز « أبو سنة » على مشاعر العاشق ، ولنتأمل قليلا في لوحة شوقي الموازية :

ونجبية بين الطفولة والصبا	عذراء تشربها القلوب وتعلق
كان الزفاف إليك غاية حظها	والحظ إن بلغ النهاية موبق
لاقيت أعراسا ، ولاقت مأتما	كالشيخ ينعم بالفتاة وتُزهق
في كل عام درة تلقى بلا	ثمن إليك وحرّة لاتصدق
حول تسائل فيه كل نجبية	سبقت إليك متى يحول فتلحق
والمجد عند الغانيات رغبة	يبغى كما يبغى الجمال ويعشق
إن زوجوك بهن ، فهي عقيدة	ومن العقائد ما يلب ويحمق
زفت إلى ملك الملوك يحثها	دين ويدفعها هوى وتشوق
ولربما حسدت عليك مكانها	ترب تمسح بالعروس وتحقق
مجلوة في الفلك يحدو فلكها	بالشاطئين مزغرد ومصفق
حتى إذا بلغت مواكبها المدى	وجرى لغايته القضاء الأسبق
ألقت إليك بنفسها ونفيسها	وأنتك شيقة حواها شيق
خلعت عليك حياءها وحياتها	أعزمن هذين شىء ينفق
وإذا تناهى الحب وانفق الفدى	فالروح في باب الضحية أليق

إن لوحة شوقي ، على غنائيتها الرقراقة ، ظلت محتفظة للشاعر بوقاره ، فلم تبطل قدماء ولا أطراف ملابسه بهاء النيل ، ولكنه ظل في مأمن على مسافة غير بعيدة من شاطئة ، يرقب المشهد ويسجل ما يجري على السطح ، ولعل ذلك يذكرنا بفكرة الصورة الكلاسيكية المطمئنة التي أشرنا إليها في بداية هذه الدراسة ، والتي تعطى مجالا للتأمل واستخراج الحكمة ، وأبيات شوقي التي أشرنا إليها ، تتخللها في الديوان بعض من أبيات الحكمة المستخلصة مثل قوله :

ما أجمل الإيمان لولا ضلّة في كل دين بالهداية تلصق

وعدم الالتفات إلى العاشق ومشاعره عند شوقي جعل النيل يبدو عنده شيخاً عجوزاً يقتنص فتاة عذراء فينعم هو وتزهق هي ، وأبو سنة عندما تقمص النيل العاشق تابع مشاعر الخصب والجمال والنماء المتولدة عن عشقه :

إنه يتسلل منسربا للشغاف

إنه لا يخاف

عشقه يتحول أجنحة ، يتبرعم ثم يصير حقولا

بساتين . . نخلا . . مراكب يصدح فيها الغناء

عشقه مصر

هذى طفولته . . ما تزال مراوغة

والعصور التي حدثت في مراياه . . ترتد مقهورة

والظلام يراقص أحلامه والنجوم بذور

إلى جانب الخلية التي جسدت معنى العشق الصادر عن ذات النيل ، والمتمثل نماء
وخصبا ، ومراكب ومرايا ، توجد خلية موازية تجسد الحياة ، وهي ليست مختلفة عن الأولى
إلا كما تختلف درجات الألوان التي يتشكل منها الطيف ، ولكنه يلاحظ أن خلية العشق
كانت صادرة عن النيل ، على حين أن خلية الحياة ، امتصها أولا ، فهي آتية إليه ، ثم بثها
ثانياً ، فأصبحت صادرة عنه ، ولنتذكر هنا فكرة « الجذور والثمار » ولحظات التحول
والتغير الدقيق وتبدل المذاق ، ثم التشكل الخلاق المدهش ، وهي كلها مراحل تمر بين
البذرة والثمرة وتحفظ الألياف بكثير من أسرارها ، ويدرك المتأمل لدقة الخلق وجمال الصنع
بعضها منها ، وقريب منها ما يتم في لحظة الإبداع الشعري من تحولات تتم بين المادة الطبيعية
الأولى (الجذور) ، والمادة الفنية الأخيرة ، الصورة الشعرية أو (الثمار) ، ولنتأمل هنا
تحولات أشعة الشمس في خلية « الحياة » في قصيدة « رقصات نيلية » :

إنه يمسك الشمس في جسمه . . موجة من مرايا

وينشرها في الظلام . . قلوبا تدق

عيوننا تسافر للصباح

طيرا يظلل بالخفق أعماقنا

فتقوم البلاد على دهشة المستحيل

فالمسافة كبيرة بين شعاع الشمس ، التي تستقبلها موجة مرايا النيل ، وصيرورتها
الشعرية في صورة دق القلوب ، وسفر العيون ، وظلال الأجنحة الخافقة ، لكن مناخ
الصورة يذوب المسافات ، ويجعلنا لا نستشعر آليات التغير ، وإن كانت كلمة « البلاد » في
ختام الصورة تبدو أقرب إلى مناخ « الجذور » منها إلى مناخ « الثمار » الذي جاء في

سياقه ، ولو حلت محلها كلمة « الضفاف » أو شيء يماثلها ، لكانت أكثر اتساقا مع مناخ السياق .

إن خلية أخرى يمكن أن تجسد « البهجة » تجاور خليتي العشق والحياة ، وإن لم يكن قد تحقق لها من النمو تحقق لهما :

راقص

لا السيوف على رأسه « أو قفته »

ولا الطين في قلبه يقعه

يعرف النيل . . مرقى غواياته . . يصعده

إن الخلية الثالثة على قصرها ، حملت بذرة فكرة جديدة ، تساعد على خلق التوازن داخل جسد القصيدة ، وهي فكرة « العوائق » التي تحد من فكرة « التوق » المجسدة في خلايا العشق والحياة والتي تبلغ أوجها في خلية البهجة ، لكي ترتد في لحظة القمة فتذكر الضد ، كما يقول شوقي في قصيدة النيل :

« والحظ إن بلغ النهاية موبق »

إن توق النيل إلى عشق الضفاف ، يحد من انطلاقه ، طين في قاعه يمكن أن « يقعه » وسيوف على رأسه يمكن أن « توقفه » ومع أن المقطع الذي بين أيدينا أتى بالعوائق على سبيل النفي ؛ فلا السيوف أوقفته ، ولا الطين يقعه ، إلا أن رائحة العوائق بدأت تفوح في القصيدة ، وتشكل جوهر الصراع الخفي ، وتتسلل العوائق إلى تخوم الخلايا ، وتبرز في شكل تساؤلات :

ما الذي لا ينير ؟

حين يأتي المساء

فوق هذي البلاد

ما الذي لا يطير ؟

حين تقعى الصخور

فوق كسل الصدور

غير أن العوائق التي تحد من انطلاق « التوق » يمكن أن تدخل بهدير النهر إلى دائرة التحدي ، وهي دائرة تولد طاقات جديدة ، فالصخور التي تعترض مجرى النهر ، قد تحبس بعض مائه إلى حين لكنه حين يستجمع قوته ، يواصل هديره ، وقد تولدت عنه طاقة جديدة :

صـولجان الحـجر
طالع من خـرير المـياه
وغـناء القـمر
ساطع في ضمير الحـياة
عـابث يشتهى
أن يـكون طليقـا
حين تهوى القـيـود
على معصـيه
فيجعل منها أساور
فـوق الـزـنـود

إن هذا التلاقى الفنى لعناصر « التوق » و « العوائق » و « التحدى » من خلال الخلايا المتجاورة ، هو الذى يجعل شعاع الأمل يمتد مرة أخرى من أسطورة « إيزيس » التى يمكنها أن تجمع أجزاء الجسد الميت فتعود إليها الحياة ، من خلال فكرة « الخلايا المتجاورة » التى أيضاً كان على إيزيس أن تحكم وضع كل واحدة منها فى مكانها الملائم ليتدفق فيه معنى الحياة ، كما كان على الشاعر من بعد أن يقوم بنفس الصنيع فى بناء خلايا قصيدته ، ومن هنا فقد جاء المقطع الخامس والأخير فى القصيدة يحمل عنوان : « أغنية كلاسيكية إلى إيزيس » وجعله الشاعر يصاغ أيضاً فى شكل « كلاسيكى » فجاء مطلعته وكثير من أبياته على وزن بحر الخفيف ، وخرجت أبيات قليلة عن مناخ هذه الإيقاع « الكلاسيكى » أو تساحت فيه قليلا ، ولم يكن هذا فى صالح المقطع الذى كان على الشاعر أن يتحكم فى إيقاعه ، كما تحكم فى كثير من التوازنات خلال بناء القصيدة ، وأن يجعلنا نستسلم للإيقاع المطلع الهادى :

يا غصون الصفصاف كفى نحيبا لا تليق الأحزان بالعشاق
كل هذا اللهب يرعش فيه خفقات الضلوع بالأشواق

و ألا يجعلنا نتمنى ونحن نقرأ البيت الأخير من القصيدة :

فانهضى واحلى الزمان صغيرا آن يا نيل (للفجر) أن يحين طلوع

نتمنى أن يختفى الفجر من الشطر الأخير من القصيدة ، لتستمتع حواسنا بسلسلة الموسيقى ، كما استمتعت بسلسلة البناء ودقته فى أجزاء القصيدة المختلفة ، وفى كثير من قصائد الديوانين الجيدين « رماد الأسئلة الخضراء » و « رقصات نيلية » للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة .

الفصل الخامس

ملاحظات حول تشكيل القصيدة المعاصرة

نماذج من أحمد سويلم

عندما كتب ابن خلدون في القرن التاسع الهجري ، فصلا في مقدمته عن « انقسام الكلام إلى فنى النظم والنثر » اكتشف أنه رغم مرور ثمانية قرون قبله ، كتبت خلالها مئات المؤلفات البلاغية والعروضية حول الشعر ، لم تتم الإحاطة بعد بالرسوم الشكلية للشعر ، ولم يتم تحديد الفروق الفاصلة بينه وبين النثر ، وكان أن حاول ابن خلدون أن يهتدى إلى تعريف « لم يقف عليه لأحد من المتقدمين » وأن يقف أمام تعريف العروضيين للشعر بأنه الكلام الموزون المقفى فيقول إن حدهم ذلك لا يصلح له عندنا ، وأن يقف على نحو خاص مقتربا بصرف النظر عن الوزن ، من سمات في لغة الشعر يتميز بها عن كثير من سمات في لغة النثر : « لأن الشعر له أساليب تخصه لا تكون للمنثور ، وكذلك أساليب المنثور لا تكون للشعر ، فما كان من الكلام منظوما وليس على تلك الأساليب ، فلا يكون شعرا » (١)

ولا ندرى بعد أكثر من ستة قرون من طرح ابن خلدون لأسئلته تلك حول الشعر ، ما إذا كنا قد تقدمنا كثيرا في سبيل الحصول على إجابات مرضية عنها ، لقد شفت هذه الأسئلة عن جانب النقص في المعلومات التي قنعنا بها في معرفة الإجابة عن السؤال : ما الشعر ؟ وما القصيدة ؟ وما نظامها الداخلى ؟ وما لغتها ؟ وساد انطباع غير دقيق بأن الجانب الموسيقى هو الذى يمكن أن يكون فاصلا في تحديد إطار الشعر وتحديد مراحل التطورية وجرى الحديث عن مراحل متمايزة في تاريخ القصيدة العربية من خلال تطور موسيقاها ، فكانت الخمسات والمسمطات والموشحات والشعر المرسل والشعر الحر موضع اهتمام من حيث تشكيلها لفصائل ، يظن أنها تختلف « شعريا » عن فصائل أخرى في القصيدة .

ومع أن هذا التمايز الموسيقى يمثل جزءا لا شاك فيه من ملامح التطور أو الانتقال ، فإن الاهتمام به طغى على الاهتمام بجوانب أخرى ، ربما كانت أكثر دلالة على التحول التدريجي

(١) انظر مقدمة ابن خلدون ، الفصل الرابع والخمسون وما بعده . تحقيق الدكتور على عبد الواحد وإي . طبعة مجلة البيان العربى .

أو الخروج على « المعدل » في بناء القصيدة ، ومن هذه الجوانب التي جرى الالتفات إلى بعضها سريعا ، ولم يلتفت إلى البعض الآخر ، قضايا متصلة بطبيعة « لغة الشعر » وأخرى متصلة بتنظيم أجزاء القول داخل القصيدة ، وخصائص هذا التنظيم في ذاتها ، ومدى مخالفتها لتنظيم أجزاء القول في « الخطاب النثري » .

إن الأقدمين أحسوا بأن التطور في مثل هذه النقاط ، ربما يكون أشد خطرا من التطور في جانب الوزن ، ولهذا أقاموا تصورهم لعمود الشعر على أساس من لغته وتنظيم أجزاء القول في القصيدة ، ولم يقيموا على أساس « الموسيقى » ولم يهتروا الخروج واحد كأبي العتاهية على بعض قوانين الوزن ، ونسجه شعرا على نمط أنغام الملاحين في دجلة ، وتصريحه بأنه « أكبر من العروض » لم يهتروا لهذا كله اهتزازهم للخروج واحد كأبي تمام على « عمود الشعر » أى على لغته المألوفة ، ومنطقه ، واقتربه بهذا المنطق هو وجماعة معه من « منطق » النثر ، ولهذا كان رد البحترى « المحافظ » على هذه الجماعة « المجددة » يتمثل في رفضه « للمنطق » الجديد :

كلفتمونا حدود منطقكم والشعر يغنى عن صدقه كذبه

ولقد جرت محاولات خاطفة للحديث عن هذه اللغة وذلك المنطق من خلال كتابات نقاد مثل ابن قتيبة والحاتمي والمرزوقي وعبد القاهر وحازم القرطاجنى وغيرهم ، ولكنها ظلت في مجملها محاولات محدودة ، ولم يقل لنا الأقدمون في إطار تنظيم أجزاء القول بين الخطاب الشعري والخطاب النثري ؛ ما الذى يفرق بين هيكل بناء « رسالة » للجاحظ ، أو « مقابلة » لأبي حيان ، أو « مقامة » لبديع الزمان ، أو « زبرجدة » لابن عبد ربه ، أو « منهج » لحازم القرطاجنى أو « فصل » لقدامة أو « قصيدة » للبحترى .

إن الوزن ليس هو الفاصل الوحيد بين الشعر والنثر هنا ، فضلا عن أنه لا يشكل فاصلا على الإطلاق بين الأنواع النثرية المختلفة ، ولكن هناك فواصل تتصل بهيكل بناء الخطاب ، ونمط اللغة الملازم في كل نوع أدبي ، ولقد أشار ابن خلدون نفسه إلى الخلط الذى يحدث بين أساليب الشعر وأساليب النثر عند بعض كتاب عصره ، وخاصة المشاركة ، فيقول : (١) « وأعلم أن لكل واحد من هذه الفنون أساليب تختص به عند أهله ، لاتصلح للفن الآخر ولا تستعمل فيه . . وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه في المنشور من كثرة

(١) المرجع السابق ص ٥٣٣ .

الأسجاع والتزام التقفية وتقديم السبب بين يدى الأغراض ، وصار هذا المشور إذا تأملته ، من باب الشعر وفنونه ولم يفتقرا إلا فى الوزن . . وما حمل عليه أهل العصر إلا استيلاء العجمة على ألسنتهم ، وقصورهم لذلك عن إعطاء الكلام حقه فى مطابقتها لمقتضى الحال .

وإذا كان ابن خلدون يلاحظ أن النثر يستخدم منطق الشعر فى عصره ، فإننا يمكن أن نلاحظ العكس الآن ، فالشعر هو الذى يستخدم منطق النثر أو على الأقل ، يتداخل المنطقتان ، ويتضح ذلك على نحو خاص فى الشكل الكتابى للقصيدة المعاصرة .

وربما ينبغى أن نلاحظ قبل أن نحاول الخوض فى تفاصيل هذه القضية ، أن العصر الحديث ، بالقياس إلى العصور المتوسطة والقديمة ، قد شهد تطورا انتقل بالقصيدة من فن سماعى إلى فن مقروء ، وانتقل بالشاعر من ثم ، من شارع المجلس إلى شاعر المطبعة ، ولعل ذلك التطور الذى بدأ فى القرن التاسع عشر ، لم تبدأ نتائجه فى الظهور إلا فى الربع الثانى من القرن العشرين ، ولم تتطور على نحو واسع إلا فى النصف الثانى منه ، بحيث لم يعد السؤال فقط يثار حول هيكل الخطاب الشعرى والفرق بينه وبين هيكل « الخطاب النثرى » وإنما أصبح يثار أيضا حول الفرق بين هيكل القصيدة الشعرية قبل أن يحدث التطور « المطبعى » وتظهر آثاره ، وهيكلها بعد أن حدث ، أو فى الفترة التى مرت بين حدوثه وظهور نتائجه الأولى ، وسوف نحاول إثارة هذه القضية فى القصيدة المعاصرة من خلال قراءة ثنائية دواوين صدرت للشاعر أحمد سويلم بين عامى ١٩٦٧ - ١٩٨٧ ، ومثلت خلاصة نشاطه الشعرى الذى بدأ منذ أوائل الستينيات وضمها مجلد « الأعمال الشعرية » الذى صدر له عن هيئة الكتاب ١٩٩٢ .

ولقد بقيت كلمة القصيدة مسمى لوحدة الخطاب الشعرى قبل عصر المطبعة وبعده ، وإن كان الخطاب النثرى قد بدأ ينزع لاستخدام المصطلح على وحداته التى تستخدم منطق الشعر أو لغته ، والنقاش حول طبيعة هذا الاستخدام فى النثر ليس موضعه هنا ، لكن هذا المسمى للوحدات الشعرية الصغيرة ، يحتاج إلى مسمى آخر يميز كل وحدة عن غيرها ، حين يجتمع فى نتاج الشاعر الواحد عدد من القصائد ، فيلجأ هو أو رواه إلى التمييز فيما بينها ، ولقد كان هذا التمييز يتم قديما من خلال ذكر ملخص لموضوع القصيدة ، أو إشارة إلى قافيتها المميزة ، ومن السهل أن تقرأ فى ديوان كديوان المتنبى « إشارات » موجزة أو متوسطة أو مطولة لتمييز القصائد مثل قول جامع الديوان : « وقال فى صباه » أو « وورد على أبى الطيب كتاب من جدته لأمه تشكو شوقها إليه وطول غيبته عنها فتوجه نحو العراق ولم يمكنه دخول الكوفة على حالته تلك ، فانحدر إلى بغداد ، وكانت جدته قد يئست منه ، فكتب إليها كتابا يسألها المسير إليه فقبلت كتابه ، وحثت لوقتها سرورا به وغلب ،

الفرح على قلبها فقتلها ، فقال يرثيها » والنهج الذى اتبع فى الإشارات المميزة للقصائد فى ديوان قديم كديوان المتنبي ، لا يختلف عنه النهج الذى اتبع فى ديوان كديوان البارودى مثلاً ، حيث نجد القصائد أيضاً تميزها مثل هذه الإشارات : « وقال فى الغزل » و « قال يروض القبول فى بعض الأساليب » و « قال على طريقة العرب » و « قال بعد عودته من سرنديب » و « قال يذكر مقامه فى سيلان ويتشوق إلى الأهل والخلان » و « قال وهو فى حلوان وقد أقام بها مدة للامزمة الحمامات » و « وقال بعد عودته من سرنديب يمدح الخديو حلمى الثانى ويشكره على استدعائه إليه ، وحسن إقباله عليه فى أثناء محادثته » معه . وطريقة « الإشارة » إلى القصائد فى ديوان البارودى لا تختلف عن مثيلتها فى ديوان المتنبي ، إلا باختلاف المناسبات ، غير أن الأمر سيختلف اختلافاً واضحاً مع ديوان شوقي حيث ستظهر فكرة « العنوان » للإشارة إلى القصيدة ووحدة الخطاب الشعري ، وسوف نجد العنوان يتشكل من جمل قصيرة تامة أو غير تامة ، مثل « صدى الحرب » ، « ولد الهدى » ، « الله والعلم » ، « أيها العمال » ، « نجاة » ، « مصر تجدد مجدها » ، « كبار الحوادث فى وادى النيل » ، « أبو الهول » « رحالة الشرق » ، « نكبة بيروت » ، « ذكرى دنشواى » ، « دار العلوم » وهذا النهج فى الإشارة إلى القصيدة هو الذى ستسير عليه القصيدة المطبوعة حتى اليوم ، مع تطورات تحدث أحياناً فى طريقة تكوين الجملة بين النقص والتمام ، أو الإفادة أو عدمها ، ومع جنوح أحياناً إلى طول الجملة كما يأتى فى عناوين أحمد سويلم أحياناً مثل : « عن الطاعون والمدينة ذات الأبواب المتعددة » أو « تجولات تابع سليمان الحكيم فى الليالى القمرية » و « فصول مطوية من حياة العاشق الذى باح أخيراً » وقد يأتى العنوان على العكس أقصر من المعدل مثل « أ. ب » وفيها عدا ذلك يظل العنوان دائراً فى إطار المعدل المؤلف .

غير أن فكرة العنوان ، إذا عدنا إلى متابعة تطورها ، قد اتسع مجال استخدامها بعد شوقي ، فاتسعت فكرة استخدامها من الإشارة إلى القصيدة ، وحدة الخطاب الشعري الصغرى ، إلى « الديوان » ملتقى مجموعة من الوحدات ، ولم يعد الديوان ، فى غالب الأحيان يحمل اسم الشاعر فقط . . (ديوان البحترى ، ديوان المتنبي ، وديوان حافظ . . الخ) أو صفة مشتقة من اسم الشاعر مثل « الشوقيات » وإنما أصبح للديوان عنوان مستقل ، وتلك طريقة فى الإشارة ، لعل التراث لم يعرفها إلا فى حالات قليلة مثل ديوان « سقط الزند » لأبى العلاء ، أو عناوين المختارات الجماعية مثل « المفضليات » للضبي لكن الديوان الحديث يميل إلى الإشارة اللغوية من خلال العنوان الموحى ، وهذا العنوان قد يكون عنوان إحدى قصائد الديوان ، كما اختار أحمد سويلم فى سبعة دواوين هى « الطريق والقلب الحائر » و « البحث عن الدائرة المجهولة » و « الليل وذاكرة الأرق » و

« الخروج إلى النهر » و « السفر والأوسمة » و « العطش الأكبر » و « الشوق في مدائن العشق » وتخلّى عن هذا التقليد في ديوان واحد هو : « الهجرة من الجهات الأربع » ومع أن دلالة العناوين في هذه الحالة يمكن تلمسها في القصائد التي نبعت منها ، فإن تجميع العناوين في « الأعمال الشعرية » الكاملة ، يمكن أن يجمع خيوطاً من الضوء ، تساعد في إعطاء مؤشرات على الشواغل الكبرى لعالم شعري معين ، إن سبعة من العناوين الثمانية لدواوين أحمد سويلم ترد فيها إشارات إلى المكان أو الزمان ، ويبقى العنوان الثامن وهو « العطش الأكبر » وحده خالياً من هذه الإشارة . والإشارات المكانية وهي الغالبة ، تمثل غلبة الحيرة ، سواء في اسمها الصريح « الطريق والقلب الحائر » أو في الشعب المكاني المحير « الهجرة من الجهات الأربع » و « البحث عن الدائرة المجهولة » وإذا كان عنوان « الخروج إلى النهر » يبدو عنواناً مكانياً محايداً ، فإن الحيرة تتولد من خلال مقابلته بالعنوان المحايد في المجموعة وهو « العطش الأكبر » حيث يبدو خلال المقابلة وكأن الظمأ يزداد في عالم الشاعر رغم اختراق النهر له ، ويتولد نفس الإحساس كذلك من التقابل بين « السفر والأوسمة » و « الشوق في مدائن العشق » حيث يتعاقب الحياء والحيرة . أما العنوان الزماني الوحيد « الليل وذاكرة الأرق » فليس أقل دلالة على الحيرة ، ويكفى أن يلتقي الليل والقلق ليتولد عنهما الكثير .

* * *

إذا كان اللجوء إلى العنوان على مستوى القصيدة والديوان قد شكل سمة فارقة بين القصيدة الحديثة والمعاصرة من ناحية ، والقصيدة القديمة من ناحية أخرى ، فإن العنوان قد تسرب إلى مقاطع داخل القصيدة المعاصرة ليشكل بهذا فارقاً بينها وبين القصيدة الحديثة ، وليؤكد اتساع الهوة مع القصيدة القديمة التي لم تعرف نمطاً العنوان الحديث والمعاصر ، ومع أن القصيدة القديمة كانت تعرف اختلاف الأغراض ، داخل القصيدة الواحدة ، فقد كان النقاد يوصون الشعراء بطرائق تتبع في حسن التخلص من غرض والانتقال إلى غرض آخر ، ولم يكن من بين هذه الطرائق بالطبع وضع عناوين للأغراض المختلفة ، وسارت القصيدة الحديثة في مجملها على هذا النظام القديم ، سواء عند من كانوا يؤمنون بتعدد الأغراض أو يتحدثون عن الوحدة الموضوعية ، فقد كانت قصائدهم ، تخلو من الإشارات الداخلية إلى انتقال الشاعر من فكرة إلى فكرة ، أو من « فقرة » إلى فقرة أو من مرحلة من مراحل القصيدة إلى مرحلة تالية لها ، ولعلهم كانوا يرون أن فكرة الفقرة أو الفكرة أقرب إلى روح السرد العلمي النثرى الذي تبغى منه « الفائدة » ، منه إلى روح الشعر الباحث عن « المتعة » ولعله من أجل هذا كانت تأتي العناوين الداخلية في بعض القصائد الشعرية الطويلة التي تحمل طابع السرد الملحمي ، كما حدث في قصيدة شوقي « صدى الحرب »

والتي تؤرخ للوقائع العثمانية اليونانية ، وتلجأ من ثم إلى عناوين داخلية مثل : الجلوس الأسعد ، حلم عظيم وبطش أعظم ، معجزات الجنود على الحدود ، زينب بنى عثمان ، الحالة فى بحر الروم ، منعة السواحل العثمانية ، الحاج عبد الأزل باشا ، أحلام اليونان . . الخ غير أن القصيدة الحديثة ، توسعت كثيرا فى اللجوء إلى فكرة الإشارات الدالة على التقسيمات الداخلية للقصيدة ، والأعمال الشعرية لأحمد سويلم والتي تغطى نشاطه فى نحو ثلاثة عقود ، تقدم لنا نماذج كثيرة لهذه القضية ، بل ويمكن أن نرصد من خلال تشكيلات القصائد هنا أربعة أنماط مختلفة لهذه الإشارات الداخلية .

فى النمط الأول تقوم الأرقام وحدها بدور الإشارات إلى المقاطع المتتالية فى القصيدة ، وغالبا ما تشير الأرقام إلى موجة شعرية جديدة ، أو طور من أطوار الحكاية الشعرية ، على النحو الذى نجده فى قصيدة « تجولات تابع سليمان فى الليالى القمرية » حيث تتبدل النملة « بطلة القصيدة » فى ثلاث مراحل متتالية يشار إلى كل منها برقم ، فالمقطع الذى يحمل رقم (١) يتابع رحلة النعيم فى مملكة سبأ .

سكنت وادى النمل أتبع الظلال فى التلال

أبدل جلدى . . ألصق الشوارب المسنونة

. . وقفت ساعة على قرنفلات العاشق المأخوذ

وهو يعد فى السماء الأنجم البيضاء

يصنع منها عقده المنور الثمين

يبدأ المقطع الثانى حاملا رقم (٢) حتى يحس المتلقى بأن مرحلة جديدة تمز عرش بلقيس .

« يا أيها النمل ادخلوا »

فكنت أول المراوغين

أتوه فى الزحام . . أرصد المشاهدات

أرقب المهرجين

.....

وتستمر البطلة فى المراوغة والنفاق حتى يأتى المقطع الثالث ، فيضع فى بؤرة الضوء هذه المشاعر المرتعشة تحت رقم « ٣ » .

ماذا أقول لو رآنى سيدى الحكيم
مراوغا - أرفض أن أطيع - اتبع الزحام والشقوق
أبدل جلدى . . أتقن التمويه والإخفاء
أخشى إذا أدرك ما أحلم فى المساء
يعيدنى إلى بلاطه الذى تزحمه الغربان
تنقر فيه الأعين المعلقة
وتطفىء الإنسان فى تابوته الأخير

لنمط يشيع كثيرا فى القصائد المعاصرة . وهو نمط ينتمى إلى تقاليد الكتابة ، ولم
إيروده قبل عصر المطبعة أو من خلال تقاليد شاعر المجلس .

ثانى من أنماط التقسيم المقطعى للقصيدة ، هو النمط الذى تلتقى فيه الأرقام
ن . بمعنى أن يقسم الشاعر قصيدته إلى ثلاثة مقاطع مثلا ، فيعطى لكل
رقما متبوعا بعنوان موضح ، كما حدث فى قصيدة « تداعيات منتصف الليل »
الليل وذاكرة الأرق » حيث حمل المقطع الأول إشارة (١ - تداعيات الحلم) ،
م الثانى : إشارة (٢ - تداعيات العشق) وحمل المقطع الثالث إشارة : (٣ -
ليقظة) وكان المقاطع الثلاثة ، ثلاث قصائد قصيرة ، التقت حول بؤرة زمنية
بؤرة منتصف الليل ، وتم رصد الأوجه الثلاثة للحظة الواحدة .

ط الثالث ، فهو نمط يشكل المقاطع من أرقام وهوامش بمعنى أن تتشكل
من مجموعة من المقاطع ، يميز كل مقطع منها رقم يتلوها هامش يحمل الرقم
طع الأول يحمل رقم (١) يتلوها هامش ٢ وهكذا وفى من كل المقطع والهامش
موازية أو مكاملة أو معارضة ، وقد يحرص الشاعر أحيانا اتباعا لتشكيل الأرقام
ن يجعل أحد هوامش قصيدته مكونا من مجموعة من النقاط والأصفار ، تاركا
، يضع اللوحة الملائمة وأن يشترك بدوره فى عملية الإبداع ، كما حدث فى قصيدة
امة « من ديوان » البحث عن الدائرة المجهولة » حيث توجد أربعة مقاطع رقمية
ة هوامش رقمية ، وتحمل لوحة المقطع بالنسبة للوحة الهامش لونا من التقابل :
نق والترتيب والتكلف هو الذى يميز لوحة المقطع الأول :

تمر ساعة وساعتان

وتلتقى يدان أو عينان

ويتهى اللقاء مثلما بدا
لأن موعدا يهنا أزف
نحسب كل لحظة جديدة تمر

.....

وفي مقابل ذلك يأتى الانطباع الذى تقدمه لوحة (هامش ١) معبرا عن التداخل
والعفوية .

حديثنا تتبعه الهوامش
حديثنا الأقواس والتقاطعات والفواصل
حديثنا ليست به أماكن العبور
لأنه يسير كيفما اتفق
وتعطينا العلاقة بين اللوحة الأولى وهامشها نوع العلاقات المتوقعة فى بقية اللوحات ،
فإذا جاءت اللوحة الثانية ترسم صورة للعشق فى الزمن القديم :
بلقيس فى شوارع المدينة المزوقة
سيدة القصور والقلوب
بلقيس أسقطت بحبها القصور والقلوب

.....

جاء هامشها وقد رسم صورة مقابلة للعشق فى الزمن الحديث :

عاشق هذا الجيل لا يحوم
فالحب فى أقدامه يسيل
مختلطا بالمهملات .. بالدخان .. بالقمامة

.....

ولأن إيقاع التقابل بين اللوحة وهامشها قد استقر من خلال المقطعين السابقين ، فإن
المقطع الثالث ، يقدم لنا لوحة ويترك هامشها شكلا من الأصفار والفراغ ليشكله المتلقى ،
وتجىء اللوحة على النحو التالى :

- ٣ -

حين وقفت في صفوف المذنبين
صفعت مرتين
وحينما مثلت وسط قاعة القضاء
أدركت ما أريد من إهانتى

هامش ٣

.....
.....

ان اللوحة عندما تترك الهامش دون كلمات ، فإنها تعتمد على صدى ما تتركه اللوحة من انطباع ، وإذا كان الانطباع المتولد هناك ، هو الإدانة والإهانة اللتان لحقتا بالفرد وهو بين صفوف الجماعة « المذنبين » فإن الانطباع المقابل يمكن أن يكون الرغبة في التفرد والصعلكة وعدم الميل إلى المواضعات الجماعية ، حتى وإن كانت متأنقة ، وهذا الإحساس هو ما تؤكد به اللوحة الرابعة .

- ٤ -

دعيت بالبطاقة المهذبة
وفى عواميد الصحافة العديدة
دعيت بالبرق وفى مكبرات الصوت
فمرة نسيت دعوتى
ومرة أبيت

هامش ٤ : .

أخشى إذا أعلنت صحبة الشوارع المزوقة
أكون ظلا تابعا بلا إرادة
أضيق بين الموت والألوان والقتامة
وأشهد الخطى المبعثرة
كالمهملات . . كالدخان . . كالقمامة !

وعلى هذا النحو تشكل « فكرة » القصيدة من خلال اللجوء إلى المقطع المرقم والهامش ، إلى اللوحة وصداها ، رغبة من الشاعر في أن يؤدي هذا (التخطيط) إلى تعريض قصيدته لمزيد من الضوء .

هناك نمط رابع وأخير تتداخل فيه الأنماط السابقة فيوجد في القصيدة عناوين وأرقام وحواش ، كما حدث في قصيدة (المواسم) من ديوان « البحث عن الدائرة المجهولة » حيث نجد المقاطع تتميز من خلال الكلمات التالية : « إعلان : لافتات : لافتة جديدة : حاشية أسفل اللافتة : همسات للأذان : لوحة عصرية : خريطة جديدة : قصيدة جوانية : الرصايا العشر : (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ مع ملاحظة أن الوصيتين الأخيرتين كتبنا في شكل نقط عرضية على السطر دون كلمات) الأبواب : تنويه لابد منه .

ولنلاحظ أن هذه (الإشارات) الإحدى عشرة ، جاءت في أقل من ست صفحات شغلتها القصيدة ، من قطع الديوان المتوسط ، وقد يتساءل القارئ عما يمكن أن يلحق بالقصيدة المعاصرة من وراء لجوئها إلى هذه الأنماط الإشارية المتنوعة ، ولاشك أن القصيدة من خلالها تزداد التصاقا بعالم « الكتابة » ورموزه وابتعادا عن عالم السماع والمشاهدة ، ولاشك أنها تحاول أن تظهر أن محصولها من « الفكر » كامن ومعقد ومتداخل وأنها من ثم تستحق أن تقرأ بأناة وأن تعاد قراءتها مرات ومرات وقد تكون هذه الإشارات علامات يهتدى بها المسافرون في ليل القصيدة أو السابحون في بحرها ، غير أن الذي لاشك فيه كذلك أن البحر مع كثرة العلامات والحواجز ، لم يعد بحرا ، بقدر ما أصبح (حوضا) للسباحة أو للتدريس أو لإصلاح السفن ، وأن كثرة العلامات يمكن أن تشكل عوائق ، خاصة إذا غمضت دلالة الإشارة وكثيرا ما تكون كذلك ، وقد تتحول الإشارات في مثل هذه الحالة لكى تؤدي عكس ما يراد منها ، فبدلا من أن تعمق الشاعرية قد تزيد الإحساس بوجود النزعة النثرية في القصيدة المعاصرة .

من القضايا التي تثيرها كتابة القصيدة المعاصرة ، مشكلة « الوقف » الصوتي ، وتجسده في شكل « الفراغ » الكتابي على الصحيفة المطبوعة ، ولقد عاشت القصيدة قرونا طويلة وهى تألف موضع الفراغ الأبيض في منتصف الخط الأفقى الذى يمتد من يمين الصفحة حتى يسارها ، ولقد كان لهذا الموضع دوره في تشكيل صورة صفحة الشعر التى تختلف بها عن صورة صفحة النثر حتى إن العين لتدرك للوهلة الأولى ، ومن خلال توزيع « السواد » و « البياض » على وجه الصحيفة ، إن كان ما أمامها نظماً أو نثراً ، وكان الالتزام بقانون

الفراغ الأبيض في وسط الخط الأفقى ، الذى يمثل بدوره خطاً رأسياً أبيض في وسط الصفحة ، كان هذا الالتزام يفك الالتحام الطبيعى بين أجزاء الكلمة الواحدة إذا وقعت في منطقة الفراغ ، فينتمى كل جزء منها إلى شطر ويشار برمز خاص هو رمز م إلى أن الكلمة مشتركة بين الشطرين .

وجاءت طريقة كتابة القصيدة في الشعر الحر ، لكى تنتهى ألفة العين لشكل الصفحة الشعرية ، كما أنهت ألفة الأذن لتوقعات الوقف الصوتى ، وزحزحت المساحات البيضاء من مكانها الثابت في الأواسط ، إلى أماكنها المتغيرة في الآخر وأصبح من الممكن أن يحتل البياض ربع السطر الأخير أو نصفه أو ثلاثة أرباعه أو أقل أو أكثر ، وأن يكون حظ السطر التالى له من البياض مختلفاً تماماً عن حظه ، وفقد السطر الشعرى سمته « الإيجابية » في الكتابة ، وإن لم يكن قد فقد بعد سمته « السلبية » أى تلك التى تميزه عن سطر النثر ، فقد ظل مختلفاً عن سطر النثر الذى يحتل السواد كل أجزائه الأفقية ، دون خلل في النسبة بين السطور المتتالية ، باستثناء التفاوت الذى تفرضه بدايات الجمل أو نهاياتها وإن كانت بعض ألوان كتابة القصيدة المعاصرة قد بدأت تلغى هذا الاختلاف أيضاً .

ولقد أدرك الشعراء أنفسهم ما لحق بالسطر الشعرى من فقدان وحدة النمط ، يقول أحمد سويلم ، في قصيدة « المشنقة » من ديوان « الشوق في مدائن العشق » .

مشنقتى

إن الذى ما بيننا لا يستقيم كسطور النثر

لا يتوازى مثل صفتين تحضنان النهر

لكنه . . مثل الذى أكتبه في الشعر

تارة . . يطول باعا

وتارة . . نقطعه ذراعاً

وذلك تصوير دقيق لاضطراب صورة ما يكتب من الشعر المعاصر ، وليس «الاضطراب» هنا حكماً على القيمة ، بقدر ما هو وصف محايد لمظاهر تشكيل القصيدة المعاصرة .

إن حكم السطر الشعرى ، غير المقتنن في القصيدة المعاصرة جعل النمو الأفقى للمساحات السوداء على حساب المساحات البيضاء ، يزداد حتى يهدد الخاصة « السلبية » التى كان يفتقر بها شكل الكتابة الشعرية المعاصرة عن الكتابة النثرية ، بعد أن أطاح بالخاصة « الإيجابية » التى كان يتمتع بها الشكل الشعرى قديماً ، وقد يتولد هذا الإحساس بعين القارئ ، حتى وإن تعرض هذا الإحساس للتمحيص فيما بعد ، عندما ينظر إلى صورة قصيدة مثل « يوسف أيها الصديق » من ديوان « البحث عن الدائرة المجهولة » يقول أحمد سويلم :

وراح النائمون يكورون الحلم ، يستبقون فوق سحابة الليل

تناسوا موعدا في الصبح . . يفتتحون فيه الساحة الحمراء

بطاقات البريد - الأمس - وزعها السعاة على رجال الدين والسلطان . . والحكمة

ويزداد هذا الإحساس عندما تنظر العين إلى ما يمكن أن يسمى بالسطر - الفقرة ، وهو نهج كتابي بدأ يشيع الآن عند بعض كتاب القصيدة المعاصرة ، وتختفى معه آخر ملامح الشكل الكتابي للقصيدة القديمة ، ولدى أحمد سويلم ، قليل من نماذج هذا النمط .

يقول في قصيدة : « فقرات من كتاب الحب » من ديوانه « السفر والأوسمة » و « التسمية هنا ذات دلالة » :

هذا عمري الأول والآخر . . هذا قلبي عصفور منفي ، هذا

مزماري - أطواق نجاتي - أتقدم . . ملكوتك في عيني من

أجلك اختصر العالم . . أصل نهاري بنهارك . . لا تقهرني الظلمة في أعمده النسيان .

وواضح أن الفقرة كانت قابلة ، لأن توزع على عشرة أسطر لو تمت مراعاة المعنى في تحديد نهايات الأسطر ، وكان يمكن أن توزع بشكل آخر ، لو تمت مراعاة البناء النحوي للجمل .

* * *

إن ظواهر تشكيل القصيدة الموجودة في شعر أحمد سويلم ، تقدم صورة صادقة لكثير من الظواهر التي عرفت القصيدة العربية على مدى عقود ثلاثة في الستينيات والسبعينيات والثمانينيات ، وهي ظواهر لم تجد بعد نصيبها من الدراسة الجادة التي يمكن أن تقترب بنا أكثر من جوهر هذه القصيدة ، ومن الخط التطوري السريع الذي سلكه الشعر العربي في فترة زمنية قصيرة .

وإذا كان الشكل الشعري عند أحمد سويلم قد أثار هذه القضايا ، فإن طرائق البناء الفني عنده متعددة ، وتحتاج إلى وقفات نقدية متأنية مثل توظيف الرموز التراثية الغنية في شعره ، ومراحل القصيدة عنده ابتداء بالصوت المفرد النزعة والغنائية ووصولاً إلى النزعة الدرامية التي تجسدت في مسرحياته الشعرية ، فضلاً عن كثير من قصائده ، ومثل علاقة شعره بالموروث الشعري الذي كثيراً ما يلجأ إليه تضميناً أو اقتباساً أو تأثراً ، وإلى أي حد يستطيع أن يخلص بصوته المتميز وكذلك تداخل خيوط النسيج الفلسفي مع البناء الشعري ومدى قدرته على إذابة الفواصل بينهما ، وهي قضايا يمكن أن تكون موضوعاً لدراسات مستقلة أخرى .

الفصل السادس الصَّحراء... والحواشِ المستنقفة قراءة في شعر عنتر

لعل شاعرا عربيا لم يصب من الشهرة والذيع في أوساط شديدة الاختلاف ، ما أصابه
عنتر بن شداد العبسى الذى توفى في مطلع القرن السابع الميلادى (نحو ٦٠٠ م
٢٢ ق . هـ) .

فقد امتدت شهرته من عامة الناس ، إلى عشاق الأدب العربى في بلاد الغرب ، الذين
حملوا معهم منذ الحروب الصليبية ، أصداء قصة عنتر الخيالية وعدوها من بدائع أدب
العرب ، ودارت مطابعهم منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر على دراسات حول
عنتر ، أعدّها علماءهم المتخصصون ، مثل كتاب المستشرق الألماني « توربكي » عن
« عنتر » والذى طبع في هيدلبرج سنة ١٨٦٨ . وامتدت شهرته في الطرف الآخر في الأدب
الشعبى الذى جسد من حكاية عنتر نموذج « الفارس » العربى الأصيل ، وامتد بها خارج
الزمان والمكان فكتبت ملحمة عنتر التى يتحدث عنها بعض الباحثين على أنها « الياذة
العرب » التى ظهر فيها عنتر فارسا يحارب في الجزيرة وفي خارجها ، في الحبشة وإيران
وبلاد الروم والفرنج وشمال إفريقيا ويمتد به الزمن فينازل الصليبيين ، ومن خلال هذه
الملحمة ، يحتل عنتر جانبا أسطوريا ، لم يشاركه فيه أحد من شعراء العرب المشهورين ،
باستثناء الحسن بن هانى أبى نواس المتوفى ١٩٨ هـ بعد أكثر من قرنين من وفاة عنتر ،
والذى امتدت شهرته الأسطورية إلى جوانب أخرى في عالم المتعة واللهو . بين هذين
الطرفين من الشهرة شبه الأسطورية أو الأسطورية لعنتر في الغرب والشرق التى تقوم على
أساس (الفارس - الشاعر) وجدت شهرة أخرى في أوساط رواة الشعر ودارسيه ، تقوم على
أساس (الشاعر - الفارس) ومن هذه الناحية فقد اكتسب عنتر عند رواة الشعر القديم
مكانته بين فحول شعراء الجاهلية ، وطبقة (أصحاب الواحدة) كما يقول ابن سلام
الجهضمي (٢٣١ هـ) في طبقات فحول الشعراء ^(١) ، وهى الطبقة التى غلب عليها فيما بعد
اسم « شعراء المعلقات » وكانت ميمية عنتر واحدة من المعلقات الذائعة الصيت بإجماع
الرواة القدماء .

(١) محمد بن سلام - طبقات فحول الشعراء ، السفر الأول ص ١٥٢ تحقيق محمود شاكر .

وإذا كان الأدب القديم قد اهتم بعنتر في جانبيه الأسطوري والشعري فإن الأدب الحديث ، قد امتد اهتمامه في كلا الجانبين^(١) ، فإلى جانب سريان الأسطورة في الأدب الشعبي ، اهتم فن الرواية الحديثة بمعالجة شخصية عنتر الفارس العربى ، فكانت روايات مثل رواية محمد فريد أبو حديد « أبو الفوارس . . عنتر بن شداد » ورواية فؤاد البستاني « عنتر بن شداد » وكانت مسرحية أحمد شوقى الشعرية « عنتر » وكانت محاولات ودراسات الأدب الشعبي الحديث للتعرف على أصول ملحمة عنتر بن شداد ، والاهتداء إلى مؤلفها ، أو مؤلفيها ، وفي هذا الإطار يعود البعض بها إلى الأصمعى في القرن الثالث الهجرى ، وإن كانت لغتها لاتحمل بصمات عالم لغوى كبير مثله ، وينسبها آخرون إلى القرن السادس الهجرى لراوية يسمى المؤيد بن الصائغ ، أو يجعلونها كتب بلإيعاز من العزيز بالله الفاطمى (ت ٣٨٦ هـ) ليشغل بها الناس .

ولعل الذين يعنون بالدراسات النفسية ، ويتلمسون آثار المواقف على إبداع الشعراء ، يجدون في حياة عنتر عامة وفي علاقته بالمرأة خاصة مايفتح كثيرا من أبواب المناقشات أمامهم ، فهناك التناقض الحاد الذى عاشه عنتر ، وهو يحمل بين جوانحه نفسا عظيمة فروسية وخلقا ، ولكنها تخفى وراء قناع كان يلعب حاملوه بأغربة العرب ، وهم من ينتمون إلى أصلاب سادة من الجزيرة ، وأرحام إماء مسترقات من الحبشة وغيرها من بلاد افريقيا السوداء يجتلبن في رحلة الشتاء ويبعن في رحلة الصيف ويتسلى ببعضهن السادة بين الموسميين ، ويقع الأبناء ضحية عدم اعتراف السادة بأبوتهم لهم وعدم الإصغاء إلى ديباب نفوسهم التى تنمو وتكبر ، وعنتر ينمو في نفسه الفارس والعاشق عندما يحب ابنة عمه عبلة ، ولكنه يجد القناع الأسود والشفة الغليظة المشققة قيذا يحجمه ، فتتفجر خوارق البطولة إثباتا للذات ، وروائع الشعر تنفسيا وتطهيرا وسموا وتسجيلا ، ومن خلال الصراع بين الفارس الصلب والعاشق الرقيق ، يولد نموذج « الفروسية العربية » الذى كان مثار إعجاب الآداب الأوروبية عندما اكتشفته في القرون الوسطى إبان اتصاها بالحضارة العربية الإسلامية ، وهو النموذج الذى أثر كثيرا في السلوك والآداب الأوروبية الوسيط .

على أن علاقة عنتر بالمرأة لم تقف عند نموذج عبلة « المعشوقة - القرينة - البعيدة » وإنما امتدت إلى نموذج « سُهَيْة » زوجة أبيه « العاشقة - الأم » التى يمكن أن تجسد عقدة « اليكتر » عند من يهتمون بالعقد النفسية وتأثيرها في الإبداع الأدبى فسهيبة العاشقة التى راودت عنتر عن نفسه فاستعصم ، وشت به عند أبيه متهمة إياه بأنه هو الذى راودها ، مذكرة بقصة امرأة العزيز ويوسف ، وعندما يثور الأب ويصب غضبه على ابنه ضربا ، ينكفى جسد زوجة الأب العاشقة الباكية ، ليحول بين العصا والعبد ، وليحتضن شفقة ، ما استعصى على احتضانه غراما ، ويتفجر الشعر ليرسم هذه اللحظات المتناقضة :

(١) حول بعض جوانب استهلام شخصية عنتر في الأدب الحديث ، انظر دراستنا « تقابلات التناسخ والتماسخ في قراءة التراث » مجلة ابداع ، مارس سنة ١٩٩٦ .

تَجَلَّلْتَنِي إِذَا أَهْوَى الْعَصَا قَبْلِي كَأَنهَا صَنِمٌ يُعْتَادُ مَعَكُوفُ (١)
الْمَالُ مَالَكُمْ وَالْعَبْدُ عَبْدَكُمْ فَهَلْ عَذَابُكَ عَنَى الْيَوْمَ مَصْرُوفُ

فالعبد الذى يراود ويستعصم ويهان ، لا يفوته أن يرصد بعض ملامح الجسد الجميل الذى يستحق أن يكون - فى زمن الجاهلية - صنما جميلا يطاف حوله ويعكف عليه .

لكننا لانود أن نتوقف كثيرا أمام الملامح النفسية ، بقدر توقفنا أمام وسائل البناء الشعرى ، والتصويرى منها على نحو خاص ، فى شعر عنتره ، الذى قد تثبت المراجعة ، أنه لم يكن شاعرا عفويا ، ولا مجرد فارس يرجع صليل السيوف برنين الكلمات ، أو يكتفى بتسجيل مآثر الفارس ، بل كان شاعرا صناعا ، « مستنفر الحواس » يرصد أدق ما يدور على الرمال حوله من خلجات السمع والبصر والذوق واللمس والشم ، ويعكسها فى بناء فنى محكم يسمح للمتلقى عندما يزيل عن اللوحة بعض غبار العصور أن يعيد رؤيتها وكأنها « نفث الصانع منها اليدين بالأمس نفثا » كما يقول شوقى .

والواقع أننا محتاجون إلى أن نستنفر حواسنا نحن أيضا ونحن نقرأ الشعر بصفة عامة ، وربما ونحن نقرأ الشعر الجاهلى على نحو خاص ، وربما يكون من أسباب هذه الخصوصية ، أن الشاعر الجاهلى لم يكن شاعرا مدونا بالدرجة الأولى ، وأما كان شاعرا مسمعا ، فى إطار الخضوع لتقاليد لغة تحمل من الملامح الشفوية أكثر مما تحمل من الملامح الكتابية ، وفى إطار تقاليد للتلقى ، تعتمد على المجلس والرواية - أكثر مما تعتمد على الصحف والرقاع ، ولعل هذا قد دفع الشاعر إلى أن ينقل أمام أعيننا كتلا من المشاهد الثابتة أو المتحركة تستطيع أن تقاوم النزعة إلى الدوبان أو النسيان التى تهدد النشاط الشفاهى الذى تنتج الجماعة الصغيرة منه ملايين الوحدات فى اليوم ، يتلاشى كثير منها تحت وطأة التشابه ، وانقضاء الحاجة « العملية » إليه .

وقد تنبه بعض النقاد المحدثين إلى حاجتنا إلى استنفار مزيد من طاقات الحس ، ونحن نقرأ الشعر الجاهلى ، يقول الدكتور محمد النوبى فى كتابه (الشعر الجاهلى ، منهج فى دراسته وتقويمه) (٢) : « نحن محتاجون فى قراءة الشعر الجاهلى إلى تشغيل » تخيلتنا البصرية ، فى تصور تفاصيل المنظر الموصوف ، وتتبع أحداث الحركة المنقولة ، فعلينا أن نترجم كل فقرة نقرأها إلى صورتها المرئية ، كما كان خيالنا الطفولى يفعل بما نسمع ونقرأ من الأقاصيص الشائفة والأخبار المثيرة » .

(١) تجلجل بالشئ : تغطى به ، وتجلجل الشئ : غطاه ، واعتاد الشئ : وعكف عليه : لازمه

(٢) د. النوبى : الشعر الجاهلى منهج فى دراسته وتقويمه ج ١ ص ١٢١ .

وستتوقف أمام بعض اللوحات في شعر عنتره بن شداد لتأمل بعض جوانب البناء الفني فيها من خلال ما تلتقطه الحاسة من الواقع وتعيد صياغته وهي ترسله إلى « عالم الشاعر » ومن ثم يتجسد في القصيدة ، رسدا فنيا صالحا لان يكون مصدرا للمتعة المتجددة .

ومن الطبيعي ونحن نقرأ القصيدة ، أن نستعين بالحد الأدنى من الشروح اللغوية ، في هوامش الصفحات ، ليتم خلق نوع من الألفة المباشرة بين النص والمتلقى ، بعد أن يتم إنعاش في التعامل مع الكلمات ، وخلق معانٍ جديدة لها ، ولسوف نسترشد في هذه المرحلة من التعامل مع « المعنى » بما أثاره « الأنباري » أبو بكر محمد بن القاسم المتوفى في ٣٢٨هـ ، في شرحه للقصائد السبع الطوال الجاهليات ، بتحقيق العلامة عبد السلام هارون (١) ، دون أن يكون فيما أثاره الأنباري متصلا بشرح المعلقة ، قيد على حركتنا في استشارة القواميس ، أو معجم الشاعر الخاص ، وهو ما سنلجأ إليه بدرجة أكثر ، عند الاستشهاد بأبيات من خارج المعلقة .

تبدأ معلقة عنتره بعين حائرة ، تحمل هم نفس ملتاعة ، لاتكاد تجد قولاً جديداً متميزاً يلائم لوعتها المتميزة ، فالشعراء تناولوا ثوب الشعر فردّموه ، أى رقعوه ، ونفت كل منهم لواعجه من خلال التعبير الذي يميز تجربته على جانب منه ، فلم يكادوا يغادرون فيه موضعاً للرقعة لمن يأتي بعدهم بلواعج جديدة ، لم يغادروا فيه متردماً ، وتلك أزمة «التعبير» الأولى التي يعانيتها عنتره ، أما أزمة دوافع التعبير فهي تتمثل في «المكان» الذي يرتبط بالذكرى ويعين على القول ، وهو «مكان» يتعرض لما يتعرض له «التعبير» من مخاطر «التشابه» فإذا كان من الصعب ، نسج تعبير ذي ملامح متميزة ، في ثوب كسته الرقع ، فإن من الصعب كذلك تبين الملامح الخاصة لمكان ، كان يكتسب مذاقه بوجود الأحبة فيه ، فلما هجره تساوى بالأمكنة الأخرى من حوله ، حتى لا يكاد يعرف ، وتختلط فيه المعرفة بالتوهم :

هل غادر الشعراء من مُترّدَم ؟ أم هل عرفت الدارَ بعد توهم (٢)؟

(١) انظر شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ، لأبي بكر الأنباري ، تحقيق وتعليق عبد السلام هارون ص ٢٩٣ وما بعدها ، دار المعارف ، الطبعة الرابعة سنة ١٩٨٠ .

(٢) قال الأصمعي : يقال : ردم ثوبك أى رقعته ، ويقال : ثوب مردم أى مرقع ، يقول : هل ترك الشعراء شيئاً يرقع ؟

إن هذه الحيرة التعبيرية والمكانية التى عكسها مطلع المعلقة ، سوف تشع فى الأبيات الثانية التى تتلو بيت المطلع ، وتظل عين الشاعر حائرة بين نقطة ثابتة تقيم فيها عبلة هى « الجواء » من بلاد نجد ، ونقاط أخرى متغيرة ، يحاول من خلالها العاشق أن يقترب من « الحزن » أو « الصبان » أو « المثلم » ، ولكنه يدرك مع تغيير مواقع محاولة الاقتراب ، أن الأرض التى حلت بها ، يحميها منه زفير مدافعين يحيطون بها ، ومن ثم فهو يطلق عليها « أرض الزائرين » ويعلم أن مطلبها هناك عسير عليه ، وها هو يأمل فى أن يكون « الزمان » عوناً على تقريب ما أبعد المكان ، فتكون خضرة الربيع ، عوناً على أن يلتقى أهله وأهلها فى مربع واحد ، ولكن الزمان بدوره ينثر الأهلىين فى مربعين فتحل جماعة بالغيلم ، وأخرى بعيزتين :

وعمى صَباحاً دارَ عبلةً واسلمى	يادار عبلةً بالجواء تكلمى
بالحزن ، فالصبان ، فالثلم	وتحلُّ عبلةً بالجواء وأهلنا
عسراً على طُلابك ابنةً غم	حلت بأرض الزائرين فأصبحت
بعيزتين وأهلنا بالغيلم	كيف المزار ؟ وقد ترَّبع أهلها

إنه اغتراب يعانىهِ الشاعر على مستوى « التعبير » الذى يفتقد فيه مذاق الخصوصية ، وعلى مستوى « المكان » الذى يفرق الأحبة ، « والزمان » الذى يحبط أمل اللقاء .

هذا الاغتراب الواقعى ، يدفع الشاعر ، خلال البحث عن التوازن ، إلى أن يقيم التوحد فى العالم الذى يمتلك أطرافه ، ويستطيع أن يحطم فيه حواجز الزمان والمكان ، ويجد ذاته من خلال خصوصية التعبير ، وهو عالم التخيل ، إنه يستطيع أن يعود إليه متأملاً فى أناة ، بحواسه المستنفرة ليلتقط الجزئيات ، يعيد ترتيبها ويجمع شتاتها ليحقق الذى ينشده .

ومن ثم فإن أبيات الشتات المكانية والزمانية تلك ، تعقبها استعادة للحظة الرحيل ، التى كانت نهاية لحظة التوحد ، وهى استعادة سوف نرى فيها مدى تيقظ حواس العاشق فى الليل البهيم .

زمت ركابكم بليل مظلم ^(١)	إن كنتِ أزعمتِ الفراق فلإنما
وسط الديار تسف حب الحميم ^(٢)	ماراعنى الا حمولةً أهلها
سودا كخافية الغراب الأسحم ^(٣)	فيها اتنتان واربعون حلوبةً

(١) أزعع الفراق : عزم عليه ، الركاب : الإبل : زم الركاب : جعل بها زماماً .

(٢) راع : أفزع ، حب الحميم : آخر مايس من النبت .

(٣) الحلوبة : الإبل التى أطاقت أن يحمل عليها ، الخوافى : ريش مؤخر الجناح ، الأسحم : الأسود .

وأول ما يلفت النظر في البناء الفني للوحة الرحيل هذه ، هو حرف «إن» الذى يتصدرها ، والذى يشى بأن الحدث التالى لها يتعلق بالمستقبل أكثر من تعلقه بالماضى ، كما يقول النحاة : « ومهما كانت صيغة فعل الشرط أو جوابه ، فإن زمنها لا بد أن يتخلص للمستقبل المحض بسبب وجود أداة الشرط الجازمة ، بالرغم من أن صوريتها أو صورة أحدهما قد تكون أحيانا غير فعل مضارع ، إذ من المقرر أن أداة الشرط الجازمة تجعل زمن شرطها وجوابها مستقبلا خالصا^(١) .

فحدث الرحيل لا يريد وجدان الشاعر أن يرصده باعتباره حدثا قد تم فى الماضى ، وإنما تترك الصياغة فرجة فى حائط الماضى الأصم وتجعله من خلال الأداة لايتسرب كلية من دائرة المستقبل ليتسع مجال الحركة أمام التخيل .

فإذا عدنا إلى المناخ الذى ترسمه لوحة الرحيل ، لاحظنا غلبة الظلمة والسواد عليه ، فالركائب علقّت لها الأزمة فى ليل مظلم ، والنياق التى رحلوا عليها سوداء مظلمة كريش جناح الغراب الأسود ، ولا يمكن أن تبعد دلالة رمز السواد على الحزن عن مخيلتنا ، خاصة إذا أضفنا إليه دلالة رمز الغراب على البين والفرق ، ومع أن الرمز الأخير يكمن فى واقع الأمر فى « صوت الغراب » إلا أنه تسرب هنا إلى لون ريشه الذى اصطبغت به نياق الرحيل ، ولقد قاد هذا الجو المظلم ، الذى من شأنه أن يعطل حاسة البصر ، قاد الشاعر إلى استنفار حاسة « السمع » فهو لم يتلق إشارة الرحيل إلا من خلال صوت الإبل التى تسف حب الخمخم ، وكان صوت الحركة غير العادى فى ليل القبيلة ممثلا فى صوت أضراس النياق وهى تطحن طعامها فى جلبة غير معتادة ، قد أيقظ الهواجس فى نفس العاشق المتوجس الذى يخاف الرحيل ويتوقعه . لكن الذى يلفت النظر حقا هو أن توقظ حاسة السمع حاسة البصر فى هذا الليل البهيم ، فتقترب من القافلة المتأهبة ، وتخترق الظلمة لتحيط بها ، ومع أن نياقها مجللة بالسواد الخالك ، ومع أن الليل شديد الظلمة ، فإن حاسة البصر المستنفرة لا تكتفى بالإحاطة بمجمل المشهد العام ، وإنما تعطى إحساسا بأنها أحاطت بتفاصيله عددا ، فهناك اثنتان وأربعون ناقة سوداء ، أحصيت فى ليلة مظلمة ، والصورة لا تخلو من إشعاعات منججة ، خاصة إذا أضيفت إليها دلالات العدد ، والأربعون ، تحمل للغة معنى المبالغة ، ولا تبعد دلالة الاثنتين أيضا عن الإشارة إلى معنى الكثرة غير المحددة ، وهو معنى ظل يلازم صيغة التثنية فى العامية المصرية حتى الآن .

(١) عباس حسن : النحو الوائى ج ٤ ص ٤٢٢ - دار المعارف - الطبعة السابعة سنة ١٩٨٦ .

حاسة السمع تلتقط إذن همهمات الرحيل ، وتستنفر على أساسها حاسة البصر التي تستيقظ استيقاظا خياليا مجنحا ، فلا تكتفى برصد القافلة السوداء في الليل ، وإنما تحصيلها عددا ، كأنها تتلمسها واحدة واحدة ، لتعرف أيتها ناقة الحبيبة الراحلة ^(١) ، ولعل هذه الخاطرة التي تدفع بالمحوبة إلى بؤرة الصورة ولو ضمينا ، هي التي تجعل حواس أخرى تستيقظ أو تستنفر ، لتكمل بناء الصورة من قريب ، فبعد حاسة السمع والبصر ، تأتي حاسة الذوق ثم حاسة الشم ، وهما حاستان تدلان على غاية القرب ، وخاصة حاسة الذوق التي تتطلب الاتصال المباشر بين الطرفين ، في هذا الإطار تأتي صورتان التاليتان .

إذْ تُسْتَبِيكَ بَذَى غُرُوبٍ وَاضِحٍ عَذِبُ مَقْبَلَةٍ ، لَذِيذُ مَطْعَمٍ ^(٢)
وَكأن فَارَةً تَاجِرٍ بِقَسِيمَةٍ سَبَقْتُ عَوَارِضَهَا إِلَيْكَ مِنَ الْفَمِ ^(٣)

فلذة المطعم صورة مذاق واتصال حسي ، ومع أن الصورة التالية المتمثلة في رائحة المسك ، يمكن أن تدل من خلال إيجاء الشم على وجود مسافة ما فاصلة ، فإن التعبير بالفعل «سبقت» يوحي بأن الصورة متحركة ، وبأن المسافة الفاصلة ، تتأكل ، ولكن ضمير المخاطب المفرد في الأبيات ، ربما لا يستسيغه القارئ العصري بسهولة ، فالحديث هنا عن المحبوبة وجماها ، والمحب يقول إنها «تأسرك» ببسمتها ، وتسبق «إليك» من فمها رائحة المسك ، وربما كانت الطريقة الأخرى في التعبير والتي يشير إليها البلاغيون بحذف المفعول -إنها تأسر وتسبق رائحتها- أكثر مناسبة لجو التوحد والخصوصية الذي تبثه الصورة هنا .

غير أن الصورة البصرية تعود هنا مرة أخرى للظهور ، لكنها تعود من خلال وسيلة جديدة يمتد من خلالها أحد طرفي التشبيه فيتم التركيز عليه والتشعب حتى ليبدو وكأنه هدف بذاته ، واللوحة البصرية التي تجسدها الصورة التالية ، أثارت بالفعل جدلا عند النقاد القدماء والمحدثين ، وأحدثت لبسا ربما يعود إلى الأخذ بالمدلول الشائع لبعض الكلمات ، وتنحية مدلولات أخرى ، قد تكون أقل شيوعا ، ولكنها أكثر تناسقا مع مناخ اللوحة ، والصورة تأخذ جزئية دقيقة فنفصلها ، فبعد الحديث عن الابتسامة الأسرة التي تفوح منها روائح قارورة العطار المفعمة بالمسك ، تأتي صورة بصرية لنفس اللقطة لإعادة تجسيد طيب رائحة الابتسامة ، وهي صورة الروضة البكر التي يمتد تفصيلها على مدى خمسة أبيات :

(١) يختلف هذه التأويل عما فسر به القدماء الإبيات ، ويمكن رؤية نموذج لتفسيرهم ، عند الأنباري ، المرجع السابق ، ص ٣٠٣ وما بعدها .

(٢) تستبيك : تذهب بعقلك ، بذى غروب : أى بغير ذى غروب ، وغروب الأسنان حدها ، واضح : أبيض والصورة كناية عن الابتسامة .

(٣) الفارة : وعاء المسك ، القسيمة : المرأة الحسنه الوجه ، والعوارض الأسنان الضواحك .

أَوْ رَوْضَةً أَنْفٍ تَضَمَّنْ نَبْتَهَا	غَيْثٌ قَلِيلٌ الدَّمَنُ لَيْسَ بِمَعْلَمٍ (١)
جَادَتْ عَلَيْهِ كُلُّ بَكْرٍ ثَرَّةٍ	فَتَرَكْنَ كُلَّ قَرَارَةٍ كَالدَّرْهِمِ (٢)
سَحًّا وَتَسْكَابًا فَكُلَّ عَشِيَّةٍ	يَجْرَى عَلَيْهَا الْمَاءُ لَمْ يَتَصَرَّمِ (٣)
وَحَلَا الذُّبَابُ بِهَا فُلَيْسُ بِيَارِحٍ	غَرَدًا كَفَعَلِ الشَّارِبِ الْمُتَرَنِّمِ (٤)
هَزَجًا يَحْكُ ذِرَاعَهُ بِذِرَاعِهِ	قَدَحَ الْمُكَبِّ عَلَى الزَّنَادِ الْأَجْذَمِ (٥)

إن اللوحة امتداد يتلاحم فيه الشم مع البصر ، فالرائحة الطيبة التى كانت تشبه ريحة قارورة المسك ، تنبعث قوتها من حاسة الشم أولا ، دون أن تتأثر تأثرا جوهريا بالحواس الأخرى وإن كانت قابلة لبعض التأثيرات العرضية أو الشكلية بها ، ذلك أن جودة ريح المسك هى التى ينبعث منها التأثير ، ولا يغير من درجة ذلك التأثير أن تكون قارورة المسك من ذهب أو من فضة أو من زجاج أو أن تكون « فارة تاجر » فكل تلك مؤثرات عرضية تأتى من حواس البصر أو اللمس ، لكن الشاعر ينتقل بنا فى الصورة التالية إلى لون آخر من التأثير الحسى ، يستنفر من خلاله حاسة أخرى هى حاسة البصر ، مع المحافظة على الخيط الرئيسى الممتد فى شكل الرائحة الزكية بين الصورتين ، فرائحة المحبوبة تذكر بالروضة الأنف الكامنة فى مكان غير معلوم ولا مطروق فهى أقل تعرضا لوطء الأقدام ، وأكثر احتفاظا ببكارتها وقد استقبلت من الأمطار زخاتها الأولى ، فتركت بها حلقات من الماء الرقراق مستديرة لامعة كالدردم ، ولم يزل الماء يعتادها هونا لم ينقطع عنها ، فاحضرت وأزهرت ، وشدت رائحتها قوافل النحل الباحثة عن رحيق تمتصه ، فأصاب من رحيقها ما أشبعها وأثملها فغنت ورقصت ، وأرادت أن تعبر عن بهجتها بالتصفيق وحك الأذرع ، ولكن رغبتها فى البهجة تحول دونها وسائلها التى تقصر بها ، فأذرعها قصيرة ، ، ولكن رغبتها قوية ، وهى من ثم تحاول كما يحاول الأجذم مقطوع الذراعين أن يستخرج الشر من الزناد فيقرب ما بين أصول أذرع ، ويحك الزنادين ، فينبعث الشر ومنه تتولد علائم الحياة .

-
- (١) الروضة : مكان يجتمع إليه الماء فيكثر نبتة ، أنف : بكر لم ترع : غيث قليل الدمن : مطر خفيف : ليس بمعلم ، غير معروفة ولا مطروقة .
- (٢) بكرثرة : باكورة المطر القوية ، قرارة كالدردم : بقعة ماء لامعة مستديرة .
- (٣) السح والتسكاب : الصب ، لم يتصرم : لم ينقطع .
- (٤) بارح : زائل ، التغريد : التطريب ، المترنم : المغنى قليلا لا يرفع صوته .
- (٥) هزج : سريع الصوت ، الأجذم : المقطوع اليد .

هذه هي الملامح العامة للصورة ، التي تمتزج فيها حاستا الشم والبصر ، وتلتقى فيها المحبوبة بالروضة العطرة الخضراء ، ولقد أطل الشاعر هنا في الوقوف أمام ملامح الصورة التفصيلية بالقياس إلى الصور السابقة ، وربما كان من دوافع ذلك شدة الاتصال بين صورة الأنثى وصورة الأرض في الوعي العربي ، حتى إن كثيرا من المفردات التي تستخدم في إحدى الصورتين ، تستخدم في الأخرى على نحو يكاد لا يستشعر فيه رائحة المجاز ، مثل الآيات القرآنية : (نساؤكم حرث لكم) و (أرضا لم تطئوها) ، (حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وازينت) وكثيرة هي التعبيرات التي تلتحم فيها الصورتان ، ومن هنا فإن الشاعر يحس وكأنه يتحدث عن محبوبته ، ولعله من خلال ذلك حرص على أن يكرر صفة البكارة ، ثلاث مرات وهو يحدد ملامح الصورة . فالروضة « أنف » لم تمس ، وهي ليست « بذات معلم » لم تطأها قدم ، وزخات المطر « بكر » حرة ، ولا شك أن عنزة هنا وهو يطرز على صورة الأرض العطرة ، وجه المحبوبة الآخر ، يخلع على أحد طرفي التشبيه ما يحلم به في الطرف الآخر .

أما الصورة التفصيلية للذباب وسط الروضة ، فقد لفتت نظر الأقدمين ، يقول ابن قتيبة^(١) : وما سبق إليه ولم ينازع فيه قوله :

غردا كفعل الشارب المترنم	وخلا الذباب بها فليس يبارح
قدح المكب على الزناد الأجذم	هزجايحك ذراعاه بذراعاه

وهذا من أحسن الشبه . . أ . هـ .

وكلمة « الذباب » هي مفتاح هذه الصورة ، وهي الكلمة التي يمكن أن تكون أداة للتنفير منها ، خاصة إذا اقترنت في ذهن القارئ المعاصر ، بالحشرة الصغيرة التي تحمل الأمراض والعدوى ، وتلح على الوجه البشري فيذهبها ثم تعود مسرعة من جديد وينبغي أن نذب نحن هذا المعنى قليلا عن مخيلتنا ، خاصة في إطار لغة كالعربية يبقى فيها المصطلح وتتسع ظلاله ودلالته على مدى خمسة عشر قرنا ، فليس من الضروري أن يكون مفهوم الذبابة عند عنزة مطابقا تماما لتصورنا الحالي لها خاصة أن الكلمة اللغوية ، تقبل كثيرا من التصورات ، يقول المعجم الوسيط عند تعريفه للذباب : « الذباب يطلق على كثير من الحشرات المجنحة^(٢) » وصاحب القاموس المحيط يقرن بين كلمة « الذباب » وكلمة

(١) طبقات الشعراء - طبعة لندن سنة ١٩٠٢ ص ١٣٠ .

(٢) المعجم الوسيط : ج ١ ص ٣٢ ، معجم اللغة العربية - الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٥ .

« النحل » إن لم يكن في المعنى ففى خصائص الصياغة^(١) ومازال النحل الجبلي يطلق عليه فى بعض مناطق جنوب الجزيرة العربية اسم « ذباب العسل » ، بل إن كلمة الذباب تتحد فى بعض مرادفاتنا ، مع كلمة « عنتر » اسم الشاعر ، يقول قطرب ، فيما يرويه عنه الأنبارى^(٢) : « عنتره يكون مشتقا من العنتر وهو الذباب » ، فالحركة المجنحة إذن لهذا الكائن الصغير الطموح المغنى ، ينبغى أن تكون هى بؤرة التفسير الشعري ، التى قد يلتقى فيها عنتره مع الذباب ، ليس فقط فى الاشتقاق اللفظى البعيد كما رأى قطرب ، ولكن فى اتحاد الحالة ، والاقترب من الروضة رمز المحبوبة ، والامتصاص من الرحيق والانتشاء والتغنى حوله ، دون خوف من « زئير الرجال » الذى يمنعون عبلة ، ويحولون أرضها إلى « أرض الزائرين » ، ويكمل صورة الالتحام بين الحالتين ، طرف الصورة الآخر ، صورة المجذوم ، المقطوع الذراعين ، الذى يكب على الزناد ، رغم قصر الوسائل ، ويصر على أن يتولد الشر ، ليزرع له الدفء والضوء ، أليست هذه هى الصورة العميقة ، للفراس العاشق الذى يمنعه القناع الأسود ، والشفة المشقوقة ، أن يقدح الزناد كما يقدحه كل العاشقين ، وتقص أطرافه ، ولكنه يصر رغم ذلك ، على المحاولة ، ويؤديها وهو ثمل من حلاوة الرحيق مترتم بغناء العشق .

إن صورة المحبوبة تكمن طوال فترة الإيغال فى الروضة الخضراء العطرة وإذا كان ذلك الإيغال ، قد حقق التوازن ، وأقام التوحد المفقود ، أمام واقع الفرقه ، فإن الشاعر مايلبث أن يردنا مرة أخرى إلى اليافح بخشونته :

تُسَى وتُصبح فَوْقَ ظَهْرٍ حَشِيَّةٍ	وَأَبَيْتُ فَوْقَ سَرَاةٍ أَدْهَمَ مُلْجَمٍ ^(٣)
وَحَشِيَّتِي سَرَجٌ عَلَى عَبْلِ الشَّوَى	نَهْدَ مَرَاكِلِهِ ، نَبِيلَ الْمُحْزَمِ ^(٤)
هَلْ تُبْلَغْنِي دَرَاهَا شَدْنِيَّةٍ	لُعِنْتُ بِمُخْرُومِ الشَّرَابِ مُصْرَمٍ ^(٥)
خَطَاةٌ غِيبَ السَّرَى زِيَاةٌ	تَطْسُ الْأَكَامَ بَوَخْدٍ خُفٍّ مَيْثَمٍ ^(٦)
وَكأنْما أَقْصَصَ الْأَكَامَ عَشِيَّةً	يَقْرِبُ بَيْنَ الْمُنْسَمِينَ مُصْلَمٍ ^(٧)
تَأْوَى لَهُ قَلْبُ النِّعَامِ ، كَمَا أَوَتْ	حِزْقُ يُمَانِيَّةٍ لِأَعْجَمٍ طَمْطَمٍ ^(٨)

(١) انظر الفيروزبادى القاموس المحيط ج ١ ص ٥٠ ، طبعة الحلبي سنة ١٩٥٢ .

(٢) شرح القصائد السبع الطوال ، ص ٢٩٤ .

(٣) الأدهم : الأسود ، سرة الفرس : أعلاه .

(٤) الحشية : الفراس ، عبل الشوى : غليظ القوائم والعظام ، النهْد : الضخم ، المراكل : ما يركل به من رجل أو قدم ، المحزم : موضع الحزام .

(٥) شدنية : ناقة يمنية ، محروم الشراب ، لالبن فيها ، مصرم : عقيم .

(٦) خطاوة : تخاطر بذيلها وتحركه ، غيب السرى : بعد قطع رحلة الليل ، كناية عن عدم تعبها رغم كثرة السير ، زياقة : مسرعة ، تطس الأكام : تضرب الروابي ، ميثم : شديد الوطء .

(٧) أقص : أكسر ، قريب بين المنسمين ، صفة لذكر النعام الذى تتقارب أطافره خفه ، مصلم : مقطوع الأذن .

(٨) حزق : جماعات النياق ، أعجم طمطم : راعى الإبل العبد الأعجمى .

يَتَّبَعْنَ قُلَّةَ رَأْسِهِ وَكَأَنَّهُ حَدَجٌ عَلَى نَعَشٍ لَهْنٍ مُخَيِّمٌ (١)
صَعْلٌ يَعُودُ بِذِي الْعَشِيرَةِ بِيضُهُ كَالْعَبْدِ ذِي الْفُرِّ الطَّوِيلِ الْأَصْلَمِ (٢)

إنه الواقع الذي يتجسد من خلال المقابلة بين فراش المحبوبة الرقيق وفراش المحب الخشن ، من خلال ثلاث علائم زمانية ، الإمساء ، والإصباح ، والمبيت ، وهي علائم تشكل نصف طرف الدائرة الزمانية ، وتترك بقية الدائرة يغمرها ضوء النهار ، وتتحرك عليها مفردات الصورة كما سنرى ، ولكننا إذا بقينا قليلا في نصف الدائرة الأول ، فسوف نجد أن الشاعر قد اختار اللحظة الأولى واللحظة الأخيرة لمحبوبته ، الإمساء والإصباح ، واختار لنفسه لحظة محاصرة بين اللحظتين ، وهي المبيت ، وفي الوقت ذاته اختار للحظتين طابع الثبات ، فهي فوق حشية ناعمة تسلمها لحظة الإمساء للحظة الإصباح ، مروراً بالضرورة بلحظة المبيت التي سكت عنها وهو يرصد ليل المحبوبة ، وهي في الوقت ذاته أكثر اللحظات حاجة إلى السكينة ، ولعله من أجل هذا يختارها لنفسه ، لحظة وحيدة ويصورها قلقة ، فهو يقضيها فوق ظهر حصان ، أسود ملجم ، ولنلاحظ أن صفة السواد التي لونت ليل رحيله ، تعود لتلون ليل رحيله هو أيضا . إن لقطة الرحيل ، سوف تستدعى بالضرورة وصف الراحلة ، واللافت للنظر هنا ، أن عين الشاعر تلتقط راحلتين مختلفتين الحصان والناقة ، ولا يبدو في سياق بناء الصورة الجزم برصد التعاقب أو التوازي بينهما ، فقط يبدو الحصان ، وقد أصبح ظهره حشية مع قوته ومهابته ، وتبدو الناقة أملا يحلم أن يحمله إلى الديار ، ومن خلال هذا الحلم يبدو أفق المدى ، الذي لا بد أنه واقع زمانيا في طرف الدائرة المسكوت عنه ، بين الإصباح والإمساء ، لأن الأضواء التي تلقيها عين الشاعر على الصحارى من حوله ، تستنفر حاسة البصر عندنا ، وتجعلنا نلتفت معه إلى كائنات تدب فوق رمال الصحارى راحلة مثله ، يحدوها الحب والقوة ، كما يحدوه ، وتعاني من الظلم كما تعاني طبقة العبيد التي ينتمى إليها .

إن الحصان قوى القوائم والعظام ، ضخم المراكل ، تتطلع العين إلى موضع حزامه في نبل ومهابة ، ومع ذلك فإن صورته التي تلتقط له هنا تبدو وكأنها صورة ثابتة ، إنه أشبه بقاعدة ترتكز عليها « الحشية » التي يبيت عليها الشاعر ، فهو فارس عرشه على الخيل ، بكل ما في ذلك من توفز وانطلاق بالقوة ، أما الشق الثاني من الصورة وهو المتصل بالناقة فيبدو مغالفا ومكملا للشق الأول ، فهو شق متحرك في مقابل الثابت هناك ، وهو نهاري

(١) الحدج : هودج النساء ، مخيم : ضربت عليه خيمة .

(٢) صعل : صغير الرأس ، ذي العشيرة : اسم موضع .

في مقابل الليلى ، ولقد جاءت الإشارة إلى الحركة من خلال فعل الأمانة والهدف الذى يتصدر الصورة : « هل تبلغنى دارها شذنية » ؟ وهى أمانة تستلزم الحركة التى تعين عليها راحلة مؤهلة نشطة ، فهى مؤهلة من خلال أنها لا تستغل فيما تستغل فيه النياق الأخرى ، فهى لا تحمل ولا تلد ولا ترضع « لعنت بمحروم الشراب مصرم » وهى من ثم معدة لقطع « المسافات الطويلة » فحسب ثم هى نشطة ، تسرى الليل كله مسافرة فنلاينال منها التعب ، وتشاهد « غب هذا السرى » تهز ذيلها يمنة ويسرة من وفرة نشاطها وسرعتها ثم تضرب الروابى بخف شديدة الوطء فما بالك بها فى أول الليل ؟ .

إن صورة الناقة التى ولدت هنا من صورة الحصان دون فاصل مرئى ، ستلد بدورها صورة النعام ، ومادامت السرعة قد بلغت مداها ، فقد تداخلت من خلالها فى حدة الحواس المستنفرة ، مشاهدة الطبيعة فى الصحارى الشاسعة ، والشاعر لا يلجأ إلى أدوات الربط ولا إلى أدوات الانتقال ، وإنما إلى كيمياء المزج وسهولة التداخل والتوحد ، التى تتاح للحواس ، وقد تخلصت من جاذبية عالم الواقع إلى المناخ المتميز لعالم الشعر .

إن « الظليم » ذكر النعام ، سوف يتسلل إلى الصورة هنا تسلا خفيفا كما يحدث فى طريقة « التداخل والإحلال » فى التصوير السينمائى ، فإذا كانت الناقة التى يمتطيها الشاعر ، تطأ الروابى ، وتطس الأكام بخف قوى عريض ، فإن الشاعر أيضا « يطس الأكام » أو يقصها ، على ظهر نعام صغير الخف ، سريع العدو ، ولتأمل طريقة التداخل والإحلال الخفية ، ففى أعلى الصورتين ، يوجد الشاعر الراكب القاصد دار المحبوبة ، ولكنه مسكوت عنه فى الصورة الأولى ، فالناقة هى التى تضرب الروابى ، ومصرح به فى الصورة الثانية ، فهو الذى يضرب الروابى ، وفى أسفل الصورتين يوجد الخف الذى يلامس الأرض ، لكنه فى الصورة الأولى خف عريض قوى لناقة تطأ الأرض بقوة ، وفى الصورة الثانية خف ضيق « قريب بين المنسمين » لذكر نعام سريع ، لا يكاد يلامس بقعة حتى يلامس تاليتها ، ومن خلال اشتراك أعلى نقطة فى الصورتين ، وأدنى نقطة فيهما ، يتسرب الإحلال شيئا فشيئا فنجد أمامنا ذكر النعام بدلا من الناقة ، كما وجدنا الناقة من قبل تحل محل الحصان ، لكن موجة الإحلال والتداخل لن تقف عند حد ، فسوف يفاجئنا الشاعر بأنه هو نفسه سيدخل فى إطار دائرة التداخل والإحلال ، وسنرى شرائح من صورته النفسية أو المعنوية ، تتسرب إلى داخل صورة قافلة النعام ، التى يتقدمها « الظليم » وتستترشد هى فى عدوها بحركة أعلى نقطة فيه والتى تبدو وكأنها قمة هودج نخيم (ولنتذكر أن الهودج يكون على ظهور الإبل ، فتعود الصورة إلى التداخل من جديد) .

يتبعن قلة رأسه وكأنه حدى على نعش لن نخيم

أما التداخل بين الشاعر والنعام ، فيأتى من التأمل الدقيق فى الملامح التى اختارتها الصورة من ذكر النعام ، وهى ملامح مشتركة مع طبقة العبيد التى يتسمى إليها الشاعر ، فذكر النعام مصلح أى مقطوع الأذنين ، وتلك سمة تذكر بالاختلاف الشكلى الذى يعانى منه العبد فى شكل تشقق الشفة أو حتى صلح الأذن ، ثم إنه حتى وهو يقود الجماعة ويزدهى برأسه الطويل الذى يسترشد به القطيع ، ويتبادلون خلال ذلك همهمات صوتية غائمة ، لا يرتسم منها فى حواس الشاعر المستنفرة ، إلا همهمة العبد الحبشى الأعجمى راعى القطيع فى الصحارى ، عندما تتشابه كلماته الغامضة مع رغاء الإبل التى تأوى إليه .

تأوى له قلص النعام كما أوت حرق يمانية لأعجم طمطم

إن التداخل الذى قرب العبد الإنسان من ذكر النعام ، سوف يكمل الدائرة لكى يخلع على النعام أيضا مشاعر الإنسان ، ولكنها محصورة فى نطاق العبودية ، فالظلم ذكر النعام ، له أيضا أطفال يرعاهم ، بيض يعود فى منطقة « ذى العشيرة » ولكنه أيضا وهو يتردد هناك برأسه الطويل ، لا يرسل إلى الحواس إلا صورة العبد الطويل المقطوع الأذن .

صعل يعود يذى العشيرة بيضه كالعبد ذى الفرو الطويل الأسود

وهنا تكتمل دائرة التداخل والإحلال فلا نرى أمامنا إلا صورة كبرى واحدة ، مصوغة من الشاعر والكائنات المحيطة به .

إن النعام الذى حل محل الناقة فى الصورة سوف يفسح لها المجال لإعادة الظهور مرة أخرى ، لأن الرحلة على وشك الانتهاء والدائرة على وشك الاكتمال ، والشاعر فى لوحة الرحلة الأخيرة ، يهتم برصد ملمحين ، ملمح السرعة وهى فى قمتها ولمح السكون وهو فى بدايته ، وهو يستثير فى رسم الملمحين مجمل الحواس المتاحة سمعية أو بصرية أو لمسية ، حتى تصل لنا الصورة مغلفة بالمناخ الصحراوى الذى ولدت فيه .

وكأننا تنأى بجانب دَفْها الو	حشَى مِنْ هَزَج العَشَى مُؤَوَم (١)
هَرَّ جَنِيْبٍ كُلِّها عَطَفَتْ لهُ	غَضْبَى اتَقَاها بِالْيَدَيْنِ وَبِالْفَمِ (٢)
بَرَكَتْ عَلَى جَنِبِ الرِّدَاعِ كأنها	بَرَكَتْ عَلَى قَصَبٍ أَجَشٍّ مُهْضَم (٣)
وكان رُبًّا أو كحِيلًا معقدًا	حش الوقود به جوانب مُمَقَّم (٤)

(١) تنأى : تبعد ، الدَفْ الوحشى : الجانب الأيمن ، المؤوم : ذو الرأس القبيح .

(٢) جنيب : بجانبها ، عطف : التفتت .

(٣) الرِّدَاع : اسم موضع ، قصب أجش : قصب يتكسر .

(٤) الرُّب : الطلاء ، الكحيل : الفطران ، معقد : مغلى ، حش : أوقد .

ينباع من ذفرى غضوب جَسْرَة زيافة مثل الفنيق المكدم^(١)

إن ملمح السرعة القصوى يتجسد من خلال بعض الصور الشائعة في الشعر الجاهلي ، وهى صور ناتجة من شدة التأمل في الراحلة لكثرة ملازمتها وشدة الألفة معها ، ومن هذه الصور ، التفرقة بين جانبي الناقة أو بين ذفيها ، فهناك الجانب الأيسر ، وهو الذى يتم منه ركوب الناقة عادة ، وكذلك يتم حلبها ومن ثم يسمى بالجانب الإنسى ، وهنالك الجانب الأيمن وهو الذى يكون أكثر تعرضا لسوط الراكب ، لأنه يكون عادة في يده اليمنى ، ومن ثم فقد توارثت أجيال النياق سوء الطن ، مما يمكن أن يأتياها من الجانب الأيمن ولعلها لذلك أصبحت ميالة لأن يكون جانبها الأيمن شرسا ، وهو هنا سمي بالجانب الوحشى أو الدف الوحشى ، وناقة عنتره تسرع في سيرها ، كأن هرا تعلق في جنبها الوحشى يتشبث به بأظافره الصغيرة ، فتغار الناقة ويزداد سيرها سرعة ، وهذه الصورة كثيرة الورد في الشعر الجاهلي ، يقول الأعشى :

بجلالة سرج كأن بغرزها هرا إذا انتعل المطى ظلالمها
ويقول أوس بن حجر :

والنف ديك برجليها وخنزير

على أن عنتره يريد أن يجعل لهذه السرعة مذاقا متميزا ، فهى ليست سرعة تتجسد في خط مستقيم ، وإنما يميل الجسد إلى التكور خلال الانطلاق ولعل ذلك يساعد على مجابهة قوة الريح في الصحارى ، فالعنق دائم الالتفاف إلى الجانب الأيمن ، يتقى السوط المتوقع حيناً ، ويبحث في غضب عن القط الكامن في جنبه حيناً آخر ، لكن القط - المتوهم - بدوره لا يكف ولا يستسلم ، فكلما جرت الناقة غاضبة ، اتقاها معابنا باليدين والفم ، ولقد أضافت « كلما » هنا معنى الديمومة في الصورة ، والحركة المتولدة عن الحركة ، وهو معنى لا يوحى به بناء الصورة في بيت الأعشى أو في بيت أوس .

وبلوغ السرعة هذا المدى يقدم لونا من الإيجاز في الزمن وطى المسافات ويجعل « السرد الشعري » في غير حاجة إلى وصف التفاصيل ، ومن ثم فإن الذى يأتى بعد هذه الصورة مباشرة ، هو مشهد الإناخة المؤذن بنهاية الرحلة ، ومن اللافت للنظر أن عنتره يقدم لنا صورة سمعية لنهاية الرحلة ، كما بدأ اللقطة الأولى بصورة سمعية من خلال سماعه للإبل في جوف الليل « تسف حب الخمخم » .

(١) ينباع : ينبع ، الذفرى : ما خلف الأذن ، الجسرة : الطويلة ، زياقة : سريعة متبخرة ، الفنيق المكدم : الفحل الغليظ .

فقد جاءت الصورة الأخيرة كذلك سمعية ، من خلال سماع صوت الإناخة وقد تكسرت تحت أقدام الناقة أعواد القصب الأجش :

بركت على جنب الرداع كأنها بركت على قصب أجش مهضم

وكأن الصورة السمعية الأخيرة رجع لصدى الصورة السمعية الأولى في مكان ناء بعيد ، لكن السكون إذا كان قد أطفأ موقد الحركة عن القدر المتوهج ، فما تزال آثار الغليان والبخار قوية على جسد القمقم ، إنه العرق ينضح من جسدها كالقطران الأسود اللزج ، أو كالنفط المعقد وينبعث من خلف الأذن ، وقد غلى جسدها كقمقم النحاس الذي أوقدت عليه النيران ، لكنها ما تزال ناقة طويلة سريعة قوية كفحل الإبل الغليظ .

إن هذا المنهج التصويرى الدقيق يشيع في شعر عنتره على اختلاف أنفاسه ، فهو يشيع عنده عاشقا « متجلدا » أو متأبيا كما رأينا في لوحات المعلقة التي عرضناها ، ويشيع عنده كذلك عاشقا « هائما » يكاد يتداعى رقة رغم فروسيته الغليظة الصلبة ، ويحتفظ ديوان عنتره بغنائية رقيقة تمثل نمطا غزليا يختلف عن الأنماط الغزلية الحسية التي كانت شائعة في العصر الجاهلي ، وتكاد تمثل واحدة من الجذور البعيدة للقصيد الغزلية العذرية التي شاعت في العصر الأموي على نحو خاص ، وكانت واحدة من النماذج التي مثلت الشعر العربي لدى الآداب الأخرى ، وأثرت فيها من خلالها ، وغزلية عنتره تبعث من الطلل الملمح المكنى الذي يهيج الذكريات ويحفظها في وجدان العاشق ، ويطبعها في ذاكرة الفن ، وهذا الطلل طلل عيلة الحديث العهد بأهله ، تتحدد ملامحه المحيطة :

بين العقيق وبين بُرقة نهمد طلل لعبلة مستهل المعهد

والذكريات ماتلبث أن تنبعث في شكل « أنس » الجماعة بل ضوضائها ، لكنه أنس ينعكس في الصورة في شكلها الفنّي ؛ الجمال المفرغ من الأنس فلا يلبث أن يرتد وحشة وشجنا ، ينمو فيختفى « الإنس » من مسرح الفتيات ، ليكون المكان « مسرح الأرام » ثم تختفى الأرام الصامتة التي تثير ذكريات الجمال والأحبة دون أن تغرى ، أو تعرف لغة الشجو سمعا أو إنشادا ليظهر بديلا عنها كائنات تملك رموز الصوت المعبر سواء كان صوتا يعبر مندرا بالبين ، مثل صوت الغراب الأسود أو مثيرا للشجو والحنين مثل طائر الدوح ، وهنا تبتعد اللوحة عن رموز الأنس المفتقد ، والجمال الصامت ، لتنتقل إلى حواريات « العاشق » و « الطائر » لصوته الذي يمثل قمة الشجو والحنين ، ليقنعه الشاعر بأن شجوه أشد ، وحنينه أفسى :

يَا مَسْرَحَ الْأَرَامِ فِي وَادِي الْحُمَى
فِي أَيْمَنِ الْعَلَمِينَ دَرَسُ مَعَالِمِ
مِنْ كُلِّ فَاتِنَةٍ تَلَفَتْ جِيْدَهَا
يَاعْبُلُ كَمْ يَشْجَى فَوَادِي بِالنَّوَى
كَيْفَ السَّلُو؟ وَمَا سَمِعْتَ حَمَائِمَا
وَلَقَدْ حَبَسْتُ الدَّمْعَ لَا بُخْلَابِهِ
وَسَأَلْتُ طَيْرَ الدَّوْحِ : كَمْ مِثْلِي شَجَا
نَادَيْتُهُ وَمَدَامَعِي مُنْهَلَّةٌ
لَوْ كُنْتُ مِثْلِي مَا لَبِثْتُ مُلَاوَةً

هَلْ فِيكَ ذُو شَجْنٍ يَرُوحُ وَيَغْتَدِي (١)
أَوْ هِيَ بِهَا جَلْدِي وَبَانِ تَجَلْدِي (٢)
مَرَحًا كَسَالْفَةِ الْغَزَالِ الْأَغِيدِ (٣)
وَيُرْوَعْنِي صَوْتُ الْغُرَابِ الْأَسْوَدِ (٤)
يَنْدُبُنْ إِلَّا كُنْتُ أَوَّلَ مَنْشَدِ (٤)
يَوْمَ الْوَدَاعِ ، عَلَى رَسُومِ الْمَعْهَدِ
بِأُنَيْنِهِ وَحَنِينِهِ الْمَتَرَدِّدِ
أَيْنَ الْخَلْقِ مِنَ الشَّجِيِّ الْمَكْمَدِ ؟
وَهْتَفْتُ فِي غُصْنِ النِّقَا الْمَتَاوَدِ (٦)

إن اللوحة تبدأ بمشهد الظباء لكى تبعث من خلاله انطباعين متضادين في موقفين مختلفين ، انطباع « الشجن » وانطباع « المرح » أما الشجن فيحل عندما يرى وادي الحمى وقد أصبح مسرحاً للأرام ومع أن كلمة « المسرح » توحى باكتظاظ المكان بالعيون السوداء والرقاب الفارحة ، والقُدود الرشيق ، فإن الإحساس المتولد هو الشجن الرائع الغادى : « هل فيك ذو شجن يروح ويغتدى ؟ ولقد بدت أحاسيس الشجن ، رغم وجود عناصر الجمال لأنها عناصر بلا صدى أو مرايا ، عناصر مفردة لا مزدوجة ، وهى تكتسب قيمتها وقوتها عندما تتجاوب مع عناصر المحبوبة الفاتنة فتثير في هذه الحالة المرح بدلا من الشجو :

من كل فاتنة تلفت جيدها مرحا كسالفة الغزال الأغيد

إن الشجن الذى ولدته لمحة الصورة البصرية في صدر اللوحة ، سوف يبحث عن صدها في شكل صورة سمعية تالية ، وهذا الصدى سوف ينمو نمواً دقيقاً في خطوات متتالية ، ولنلاحظ قبل أن نتبع هذه الخطوات ، أن الصورة السمعية احتلت أفقاً أعلى من أفق الصورة البصرية ، فإذا كان مسرح الأرام في مستوى النظر ، وكائناته التى تثير الشجن أو المرح تدب على الأرض ، فإن أفق الصورة البصرية ، على اختلاف درجات إيجائها المنبعثة من صوت الغراب أو أصوات الحمايم ، يتجسد في مكان « أعلى من مستوى النظر »

-
- (١) الأرام : جمع رثم ، الظباء الخالصة البياض ، الشجن : الهم والحزن .
(٢) المعالم : ما يستدل به ، الدرس : العفاء ، أو هى : ضعف ، بان : ابتعد وغاب .
(٣) السالفة : صفحة العنق ، ومهوى القروط ، الأغيد : الذى يشنى عنقه دلالة .
(٤) يشجى : يحزن ، النوى : البعد ، يروح : يحيف
(٥) السلو النسيان .
(٦) الملاوة : البرهة ، النقا : قطعة الرمل تنقاد في حدوداب ، المتأود : المثنى .

إنه قادم من قمم الأشجار أو من جوف السماء ، وقد يكون في هذا التسامى الحسى المنظور بمنبع الصورة ، لون من الإيجاء بتسامى الأحاسيس ، والارتفاع بها بعيدا عن تراب الأرض حتى لو كان تراب وادى الحمى .

ولنتأمل الآن في خطوات النمو التى ميزت الصورة السمعية ، إن الخطوة الأولى ، صدر فيها الصوت من طرف واحد من أطراف الصورة ، فقد نعتق الغراب الأسود ، فارتاع قلب المحب الشجى دون أن ينبس :

يا عبل كم يشجى فؤادى بالنوى و يروعى صوت الغراب الأسود
أما الخطوة الثانية فقد صدر فيها الصوت من طرفي الصورة معا ، نذبت الحمام فأنشد المحب :

كيف السلو وما سمعت حماما يندبن إلا كنت أول منشد
ولنلاحظ في بناء الصورة هنا معنى الامتداد الزمنى بالقياس إلى الصورة الأولى ، فقد أوحى عبارة « ما سمعت . . . إلا كنت » بدورة التكرار اللانهائية ، كما أوحى أفعل التفضيل في نهاية البيت بجماعية الاستجابة لصوت الحمام ، مع فردية المشاعر وخصوصيتها ، وبالحرص على التنافس والسبق في درجات العشق وقد كان العاشق الصوفى ينشد :

كل من في حماك يهواك لكن أنا وحدى بكل من في حماك
ولقد جاءت الخطوة الثالثة من خطوات نمو الصورة السمعية ، فلم تكتف بأن يكون لطرفي الصورة دور في بناء الصوت ، ولكنها نمت ذلك الدور فأصبحت حوارا بين الطرفين ، ولم تعد مهمة العاشق الأرضى ، أن يكتفى بتلقى الصوت من أعلى وإنما أصبح قادرا ، وقد تسامى العشق ، أن يصدر الصوت إلى أعلى وأن يسائل من هم في قمم الأشجار وجوف السماء :

وسألت طير الدوح كم مثلى شجا بأنينه وحنينه المتردد ؟
بل أصبح من حقه أن يعلن قهر الصفاء والسمو التقليدى للصوت العالى ، وإنه في النهاية صوت « خلى » لا يقاس وعمق وصدق صوت « شجى » مثله ، بل إن الطائر في النهاية لو كان يحمل ما يحمل العاشق الأرضى من وجد وصباية ، لما استراح على غصنه الناعم المتأود لحظة :

لو كنت مثلى مالبثت ملاوة وهتفت في غصن النقا المتأود

وهكذا يظهر العاشق « الهائم » في نفس الثوب الفنى الذى ظهر به العاشق المتجلد لأنه في الحالتين شاعر قبل أن يكون عاشقا .

* * *

الشاعرية التى تستنفر الحواس ، هى إذن المثير والوعاء المشكل للمشاعر، ومن ثم فإنها تتجلى بوسائلها الفنية المتشابهة على اختلاف المشاعر المثارة ، وكما تجلت من قبل فى صورة العاشق « المتجلد » . «العاشق» الهائم يمكن كذلك أن تتجلى فى صورة « الفارس » المحارب ، وهى صورة كثيرة الورد فى شعر عنتره ، تبرز بالعشق حيناً فى مثل قوله :

ولقد ذكرتُكُ والرَّماحُ نواهلُ مِنى وبِيضُ الهند تَقَطُرُ من دَمى
فوددتُ تقييلَ السيوف ، لأنها لمعتُ كبارقِ ثغركِ المتبسّم

وتخلص للحظة القاسية حيناً آخر فى مثل قوله :

إن المنيّة لو تُمَثَّل ، مُثِلتْ مثلُ إذا نزلوا بضنك المنزِلِ
والخيل سَاهمةُ الوجوه كَأَنها تُسقى فوارسُها نقيعَ الحنظل

والموت والخيل شاغلان رئيسيان من شواغل الشاعر المحارب القديم ، فأحدهما يعين على مواجهة الآخر ، أو دفع شبحه ، أو الفرار منه ، ولقد كان الشاعر القديم يتحدث عن الموت عادة باعتباره لحظة مجردة ، وقدرا قد يكون عشوائيا كما كان يقول زهير :

رأيت المنايا خبط عشواء ، من تصب تتمه ، ومن تخطىء يُعمر ، فيهرم
وقد يكون كامنًا فى نقطة مجهولة ، لكنه يمسك بيده طرف الخيط ويتحكم فى لحظة القرار كما كان يقول طرفة بن العبد :

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى لكالطول المرحى وثنياه باليد
متى ما يشأ يوما ، يقده لحتفه ومن يك فى جبل المنية ينقد

لكن عنتره ، لم يواجه الموت ، على أنه مجرد لحظة قدرية ، لكنه واجهه على أنه كائن قوى ومهيّب ، لكنه هو أيضاً كذلك ، ومن ثم فإن الموت لو يمثل لتجسد فى صورة عنتره ، يتأهب للقاءه ويراه ، ولا حاجز بينهما ، ولكن ذلك لا يدفعه إلى الخوف بقدر ما يدفعه إلى المقاومة :

ولقد لقيت الموت يوم لقيته متسر بلاو السيف لم يتسريل^(١)

(١) متسريل : لابس عدة الحرب ، السيف غير مسريل : مسلول

فَرَأَيْتُنَا مَا بَيْنَنَا مِنْ حَاجِزٍ إِلَّا الْمَجَنَّ وَنَصَلَ أَيْضَ مِفْصَلٍ (١)
ذَكَرَ أَشَقَّ بِهِ الْجَهَاجِمَ فِي الْوَعَى وَأَقُولُ لَا تُقْطَعُ يَمِينُ الصَّيْقَلِ (٢)

وإذا كان يتسربل في مواجهة الموت ويلقاه بسيف عار ، كلما أعانه على شق الجهاجم ، دعا لصانعة بسلامة اليمين ، فإنه يتحرك ويناور ، ويقدم ويحجم على الحصان « ومن ثم فإنه جزء من عدته الضرورية في ملاقاته الموت ، ولهذا فإن عيني الشاعر ، تسليطان الضوء على عدة الفارس ، حتى نسمع وجيب قلبه ، ونشم رائحة عرقه ونحس بوهج حرارته :

وَلَرُبَّ مِشْعَلَةٍ وَزَعَتْ رَعَالَهَا بِمُقْلَصٍ نَهَدَ الْمَرَائِلَ هَيْكَلٍ (٣)
سَلَسَ الْمَعْدَرُ لَاحِقَ أَقْرَابِهِ مُتَقَلِّبٌ عِثَاً بِقَاسِ الْمِسْحَلِ (٤)
نَهَدَ الْقَطَاةَ ، كَأَنَّهَا مِنْ صَخْرَةٍ مَلَسَاءَ يَغْشَاهَا الْمَسِيلُ بِمَحْفَلٍ (٥)
وَكَاَنَّ هَادِيَهُ إِذَا اسْتَقْبَلَتْهُ جَذَعٌ أَذَلُّ ، وَكَانَ غَيْرَ مَذَلِّلٍ (٦)
وَكَاَنَّ مَخْرَجَ رَوْحِهِ فِي وَجْهِهِ شَرِبَانٍ كَانَا مَوْلَجِينَ لِحِيَالٍ (٧)
وَلَهُ حَوَافِرُ مُوْثِقٌ تَرْكِيبُهَا صُمِّمَ النَّسُورُ ، كَأَنَّهَا مِنْ جَنْدَلٍ (٨)
وَلَهُ عَسِيبٌ ذُو سَيْبٍ بَالِغٍ مِثْلُ الرِّدَاءِ عَلَى الْغَنَى الْمَفْضَلِ (٩)
وَكَاَنَّ مُنْهَتَهُ إِذَا مُنْهَتَتْهُ بِالْأَنْكَلِ مَشِيَّةً شَارِبٌ مُسْتَعَجِلٍ (١٠)
فَعَلَيْهِ أَقْتَحِمُ الْهَيَاجَ تَقْعُهَا فِيهَا وَأَنْقُضُ أَنْقِضَاضَ الْأَجْدَلِ (١١)

إننا أمام لوحة متكاملة ، إظهارها الفارس ، ولوحتها وبورتها الفرس ، فالفارس لم يظهر على امتداد أبيات اللوحة التسعة إلا مرتين ، مرة في البيت الأول (وزعت رجالها) ومرة في البيت الأخير (أقتحم الهياج) وبين هاتين اللقطتين وعلى امتداد اللوحة كان الفرس ، هو

-
- (١) المجن الترس ، فصل أبيض مفصل : حد سيف قاطع .
(٢) سيف ذكر : حديدى قوى ، الوعى : الحرب ، الصيقل : شحاذ السيوف .
(٣) مشعلة : كتيبة منهزمة ، وزعت : فرقت ، رعالها : جموعها ، مقلص : فرس طويل القوائم بهد مرتفع ، هيكَل : ضمخم .
(٤) المعدر : مكان اللجام ، لاحق أقرابه : ضامر الخاصرة فأس المسحل : حديدة اللجام .
(٥) القطاة : عجز الفرس ، محفل : موضع كثير المياه .
(٦) الهادى : العنق ، جذع أذل جذع شجرة قطعت أغصانه .
(٧) مخرج روجه : موضع تنفسه أو منخاره ، السرب : السرداب مولج : مدخل
(٨) النسور : اللحم في باطن الخافر صم : صلب ، الجندل : الصخر .
(٩) عسيب : ذيل ، سيب : خصلة الشعر السابغ الضباب .
(١٠) منهته : زيجته ، النكل : اللجام .
(١١) الهياج : المعارك ، الأجدل الصقر .

موضع التصوير ، ولكى يتم إحكام التصوير ، فقد تسربت إلى اللوحة كثير من مفردات الطبيعة الحية أو الجامدة ، وهى مفردات رغم اتساع المسافات بينها ، تلتقى جميعا حول الصلابة والحركة بدرجاتها المختلفة ، فأيديه وأرجله التى يركل بها صلبة مرتفعة ، وعجيزته تجمع بين نعومة الصخرة الملساء وصلابتها وجريان الماء حولها ، أما الرقبة فهى جذع شجرة عظيمة قلمت أغصانه ، وهل هناك أعمق من نفق الضبع فى الصحراء حتى يشبه به أنف الفرس ، أو « مخرج روحه فى وجهه » أما الخوافر فقد قدت من الصخور ، وهذه الصلابة لا تحجب ملامح الجمال عن الحصان المهيّب ، فالذيل الطويل السابغ خصل من الشعر تذكر بثوب الغنى الذى يجره وراءه ويتبختر به ، والمشية الراقصة ، عندما تنهض باللباس تذكر بالثمل المستعجل ، تدفعه العجلة لأن يسرع ويمنعه خدر الأعضاء وثقلها ، فيجىء شبيه الرقصة مزيجا من السرعة والإبطاء معا .

على هذا النحو تحفر الصورة التى يبينها عنتر فى وجدان المتلقى ، لأن الحواس المستنفرة تحسن التقاطها ، وتعرف كيف تجمع بينها وترجم عن المشاعر من خلالها ، وهى إذ تلتقطها من الأعماق تدفع بها إلى الأعماق ، وإذ تنتزعها من جواهر الأشياء ، تستطيع أن تتغلب على عوارض كثيرة قد تتغير بتغير الزمان أو المكان أو حتى بتغير اللغات فيبقى الجوهر الأصيل للبناء الشعري كما تمثله عنتره وصاغه خالدا وباقيا وممتعا .

المراجع والمصادر

- ١- ابن خلدون : مقدمة ابن خلدون ، تحقيق د. على عبد الواحد وافي ، طبعة الشعب ، القاهرة ، د. ت .
- ٢- ابن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود شاكر ، مطبعة المدنى ، القاهرة ١٩٧٤ .
- ٣- ابن قتيبة : طبقات الشعراء - ليدن ١٩٠٢ .
- ٤- أبو بكر الأنباري : شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ، تحقيق وتعليق عبد السلام هارون ، دار المعارف ١٩٨٠ .
- ٥- أحمد درويش : الأدب المقارن ، القاهرة ١٩٨٤ م ، بناء لغة الشعر ، القاهرة ١٩٨٥ م . في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة ، القاهرة ١٩٨٨ .
- ٦- أحمد سويلم : الأجمال الشعرية ، هيئة الكتاب ، القاهرة ١٩٩٢ .
- ٧- أحمد عبد المعطى حجازي : أسئلة الشعر ، مقالات بجريدة الأهرام ، القاهرة ، ١٩٨٨ م .
- ٨- أحمد هيكل : دراسات أدبية ، دار المعارف ، ١٩٨٠ م .
- ٩- أحمد هيكل : تطور الأدب في مصر ، القاهرة ، ١٩٨٨ م .
- ١٠- حمدي السكوت : أعلام الأدب المعاصر - عباس محمود العقاد ، القاهرة ، ١٩٨٣ م .
- ١١- زكي نجيب محمود : مع الشعراء ، بيروت ، ١٩٧٨ م .
- ١٢- سعد دهبس : الغزل في الشعر العربي الحديث ، القاهرة ، ١٩٧٩ م .
- ١٣- شوفي ضيف : الأدب العربي في مصر ، القاهرة ، ١٩٧٦ م .
- ١٤- صلاح عبد الصبور : الناس في بلادى ، بيروت ، ١٩٥٧ م .
- ١٥- عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضى ، كتاب الهلال ،

- القاهرة، ١٩٧٢ م . خمسة دواوين العقاد ، القاهرة ، ١٩٧٣ م . ديوان العقاد ، بيروت ، ١٩٦٧ م . الديوان في الأدب والنقد ، الأعمال الكاملة ، بيروت ، ١٩٨٣ م . ساعات بين الكتب - الأعمال الكاملة ، بيروت ، ١٩٦٨ م .
- ١٦ - عبد الرحمن صدقي : الشرق والإسلام في أدب جوتة ، الهلال ، القاهرة ١٩٦٧ .
- ١٧ - عبد اللطيف عبد الحليم : أدب ونقد ، القاهرة ، ١٩٨٨ م . شعراء مابعد الديوان ، القاهرة ١٩٨٩ م .
- ١٨ - عمر الدسوقي : الأدب الحديث ، القاهرة ، (بدون تاريخ) .
- ١٩ - محمد إبراهيم أبو سنة : ديوان رماد الأسئلة الخضراء ، القاهرة ١٩٩٠ ، ديوان رقصات مغلفة ، القاهرة ١٩٩٣ .
- ٢٠ - محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، القاهرة ، ١٩٧٧ م .
- ٢١ - محمد النويهي : الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، د . ت .
- ٢٢ - محمود حسن اسماعيل : ديوان : هكذا أغنى - دار المعارف ١٩٧٧ .
- قاب قوسين ١٩٦٤ .
- ديوان لابند ، دار المعارف ١٩٧٧ .
- ديوان صلاة ورفض .
- ديوان السلام الذي أحرف ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٠ .
- ٢٣ - محمود درويش : ديوان محمود درويش - دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٧ . مختارات شعرية لمحمود درويش - سلسلة عيون المعاصرة - بيروت ١٩٨٥ .
- ٢٤ - محمود الربيعي : في نقد الشعر ، القاهرة ، ١٩٧٠ م .

المراجع الأجنبية :

(1) R. Barthes :

Essais critiques. Paris 1981.

Le degre zero de l' ecriture, Paris 1972.

(2) A. Breton : Premier Manifestation du Surrealisme , Paris , 1963.

(3) J. Berins : L' Imagination , Parise 1975.

(4) J. Cohen : Le Haut Langage Theorie de la poeticite Paris 1979 .

(5) R. Jakobson : Essais du languistique general , Paris 1980.

Huit questions poetiques , Paris 1983.

(6) G. Jear. La poesie, Paris 1986.

(7) S. Jeun : Litterature general Paris 1968.

(8) J. Joubert : La poesie , Paris.

(9) J. Lamber : La Poesie , Paris , 1970.

(10) G. Mounin : Avez- vous Lu char. Paris 1940.

(11) R. Reneville : L'Experience Poetique Paris 1949 .

(12) T. Todrov : Qu'est - ce que le structuralisme , Paris 1968.

الفهرس

الموضوع	صفحة
الاهداء	٥
الكلمة والمجهر	٧
الفصل الأول :	
درجات امتراج العناصر الأولى فى غزل العقاد	١١
الفصل الثانى :	
كيمياء التعبير والتصوير فى شعر محمود حسن إسماعيل	٤٩
الفصل الثالث :	
ملامح التجسيد الفنى لظاهرة الحرية فى شعر محمود درويش	٧١
الفصل الرابع :	
الجدور والثمار . دراسة فى تشكيل الصورة فى شعر أبو سنة	٩٧
الفصل الخامس :	
ملاحظات حول تشكيل القصيدة المعاصرة ، نماذج من أحمد سويلم	١٠٩
الفصل السادس :	
الصحراء والحواس المستنفرة ، قراءة فى شعر عنتره	١٢١
المراجع والمصادر	١٤١

رقم الإيداع: ٩٦/٩٦١٢

I.S.B.N : 977 - 09 - 0354 - X

مطابع الشروق

القاهرة ٨: شارع سيبيه المصرى - ت: ٤٠٢٣٣٩٩ - فاكس: ٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)
بيروت : ص.ب: ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣

في نقد الشعر الكتاب المجهز

عنوان يحاول أن يعبر عن الروح العامة لهذا الكتاب ، وهي روح الاستفادة من موضوعية الدراسات العلمية خلال الاقتراب من النصوص الأدبية ، دون التخلي عن قدر ضروري من الذاتية لا تستطيع الدراسات الإنسانية - والأدبية خاصة - الاستغناء عنه .

ويتزاح خلال الكتاب التنظير والتطبيق بطريقة لا يبدوان فيها شريحتين متفصلتين وإنما رفقان متكاملان ، ومن خلال هذا التصور تتم محاوره القيم الجمالية في جملة من النصوص تنتمي إلى الشعر العربي المعاصر والقديم : العقاد ومحمود حسن إسماعيل ، ومحمود درويش ومحمد إبراهيم أبو سنة ، وأحمد سويلم وعنترة بن شداد ، وتستشار خلال المحاولة القيم الجمالية التي تساعد على تذوق النص والتي ينتمي بعضها إلى مجالات الفنون الجميلة دون التوقف عند حدود الفنون القولية ، ويظل القارئ والمتلقي عنصراً رئيسياً في الحوار لا يتم الإيغال به قبل التأكد من إمساكه بطرف الخيط الحريري .